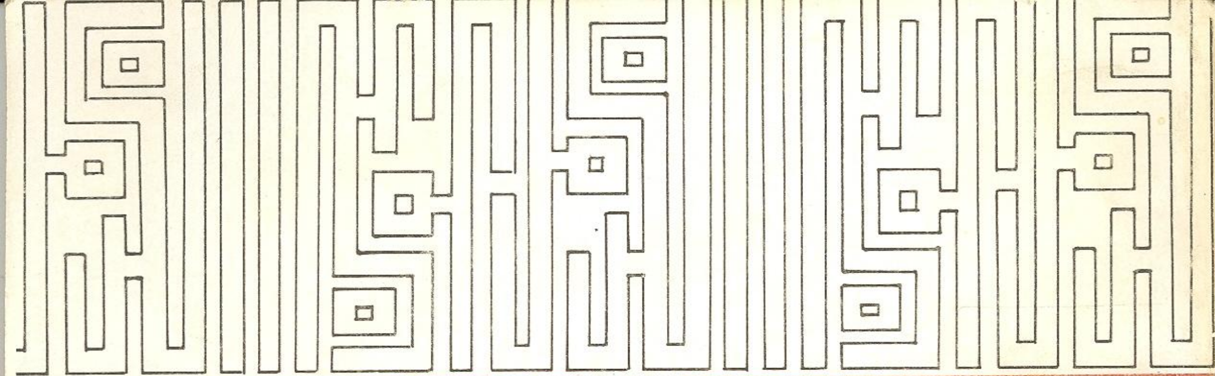
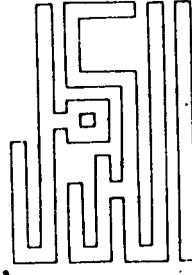



العدد ١٢
الكرمل
فصلية ثقافية

العدد ١٢ / ١٩٨٤



فصلية ثقافية

رئيس التحرير:
محمود درويش

سكرتير التحرير:
سليم بركات

المحرر المسؤول:
بنايوتس بسخالس

تصميم الغلاف:
رشيد القريشي.

« الكرمل »
مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، تصدر عن مؤسسة « بيسان » للصحافة والنشر والتوزيع.

الادارة والتحرير:
ص.ب: ٤١٧٩.
هاتف: ٥١٢٤٠/٥١٥٧١.
نيقوسيا، قبرص.

Published quarterly by:
BISAN PRESS
& PUBLICATION
INSTITUTE LTD

4, CHURCHILL ST,
P.O.Box 4179,
Nicosia-Cyprus

Tel: (00 357-21) 51240/51571
Telex: 3139 BISAN CY

Responsible according to law:
Panayiotis Paschalis

Printed at: Printco LTD
P.O.Box 2048,
Nicosia — Cyprus

الاشتراكات والتوزيع:

Oras Travel Agency Ltd.
P.O.Box 5381
Nicosia - Cyprus

Tel. 021-54081 (Two Lines)
Telex 4793 Oras Cy.

الاشتراك السنوي:

٤٠ دولاراً او ما يعادلها، للافراد.
و ١٠٠ دولار، او ما يعادلها، للمؤسسات.

الفهرس

الدراسات

الحوار

المختارات

الرواية

الشعر

المسرح

أقواس

لغة حوار أم لغة إغتيال ؟

حسناً ، ماذا بعد ؟

ماذا بعد هذا اللغط الذي يشترط صياغة المصير الفلسطيني كله في سؤال واحد ، هو : إتحاد الكتاب والصحفيين ، دون ان يقترب من الموضوع ، أيِّ موضوع ، يخصُّ ماهية الكتابة او معنى الثقافة ؟ .

العكس هو الذي يتقدم . السؤال يقمع السؤال . وبكاء الديمقراطية يذكرنا بالمفارقة الساخرة التي يخفي فيها القاتل وجهه في هوية الضحية : « اذا لم تسمح لي بأن اقتلك ، أتهمك بالقتل » ! !

هنا ، في هذا العبث ، وهو عبث فلسطيني الشكل هذه المرة ، تتجلى كل عاهات الكتابة ، كل اباحية الديمقراطية ، الى ان يصحو الفلسطيني وهو خارج من ركام الكلام على سؤاله : اين انا في هذه اللغة ؟ او ما هي لغتي ؟ أو ، لماذا لا انتحر بشكل اكثر فروسية ؟

قد تشيخ الاشياء والأفكار ، ولكن الحرية ، او البحث عنها ، هي امتلاء الباحثين بطفولة الدَّهَش ، وبالقدرة على إعادة الظواهر العابرة الى ينبوع السؤال ، لكي تكون لنَا بوصلة واحدة ؛ بوصلة لتوازن الروح والموضوع ، مادام المكان الذي نسعى اليه لإسناد الاسئلة المكبوتة عن ضراوة التكوين وهشاشته ، مازال بعيدا عن متناول الجسد . فلماذا يكدُّ بعضُنا الكثيرُ ، ويجتهد لاضاعة الروح والموضوع بابتعاد المكان ، أيْ لعقد الصفقة العدمية مع النفس بإضاعة السؤال ما دام وعاء السؤال قد ضاع ؟ لماذا نقامر بموضوع الحرية ، اذا كانت الحرية صعبة المنال ؟ لماذا نفقد موضوع الارض اذا كانت الارض محتلة ؟

واكثر : لماذا يسعى بعضُنا الكثيرُ لإبعاد المكان عن الذاكرة نفسها ، وعن الحلم إيَّاه ؟ لماذا ينفصل هذا البعض الكثير عمّا يشكِّله ويصوغ ملامح هويته ليزيد مساحةَ البياضِ ، الذي يعزل الفكرة عن جسدها ؟ لماذا نختلف على فلسطين بدلاً من الاختلاف على ما يبعدها ؟ وهل يحقُّ لأيِّ فلسينيٍّ مهما توغل في شيخوخة المراهقة ، ان يقتل فينا فكرة فلسطين بالطريقة التي يدافع فيها عن كارثة الحرائة العربية لحدود الامن الاسرائيلي ، وينفي فرسان فلسطين الى قرطاج ، وعدن ، والسودان ؟

للقلب ان يصاب من فرط الخوف على الروح وعلى الفكرة . لا ، لم نخش قذائف التلموديين التي لم تجرح إلاّ قشرة الجسد في بيروت ، بقدر ما نخشى هذه اللغة السهلة ؛ اللغة المريضة التي يستخدمها بعضُ الفلسطينيين ضد اكثرية الفلسطينيين لتصيب الروح الوطنية لشعب يتكون في التجربة ، ولتُحوِّلَ الحلمَ الجماعي الى بضاعة وفضيحة ، اذ كيف نقنع الأُمَّةَ والعالم بفلسطينية العصر ، إذا كان بعضُنا الكثيرُ يحاول ان يُقنع البداية الفلسطينية بأنها بداية الضَّلالِ الموصل الى الخيانة ؟

ماذا تقول هذه اللغة الفلسطينية الدارجة الآن ؟ انها لا تقول أقلَّ من الدعوة الى الانفضاض : ليَذْهَبْ كلُّ واحد ، إذاً ، الى بوليسه العربي ، لقد كنا نلعب ، كنا نمزح ، كنا نرقص في عرس الدم ، وما على الشهداء إلاّ أن يقدّموا اعتذارهم .

وهذه اللغة لا تقول غير ما يشبه القول إن فلسطين غير موجودة في هذا الوعي ، وإن الشعب الفلسطيني ، في هذا الوعي ، أيضاً ، مازال غير مؤهل للحرية والاستقلال ، لأنه لم ينتج نظام القيمِ ، والتقاليد التي تَسِمُ أيَّ مجتمع ، ولم ينتج لغته المختلفة عمّا لم يتحرَّرْ .

نعم . أنا حزين لأني عاجز عن كبت إعلان الفضيحةِ ، فضيحةِ اللغة الفلسطينية في تخاطبها بين الفلسطينيين الذين حوّلتهم هذه اللغة الى مرتدين ، ومستسلمين ، وخونة . كأن يقول قائد فلسطيني بارز ، مثلاً ، « إن عرفات هو سادات فلسطين » ، وكأن تقول مجلة « ثورية » فلسطينية « إن عملية خطف باص اسرائيلي هي رد على خط الاستسلام والإنحراف » ، لا رداً على الاحتلال الاسرائيلي ، وكأن يقال مثل هذا الكثير .

كل فلسطيني في هذه اللغة الفلسطينية خائن . لا تحتاج اللغة التي تتهمه الى سرد ما يدين لأنها هي ذاتها خائنة . هكذا تعلن هي عن نفسها ، وعن دلالتها ، التي لا ترشح دلالةً غيرها من سهولتها . فهذه اللغة ، لو أحصينا نظام دلالاتها ، لما عثرنا الآن ، ومن قبل ، على بريء واحد ، فهل نبالغ كثيراً إذا عبّرنا عن الإحساس بأن من أولويات عملنا الوطني ، الراهنة ، هو التأمل في مأزق اللغة الفلسطينية لإدراك المأزق الذي تعبّر عنه في كل مستويات استخدامها ، من البلاغ السياسي إلى الخطاب الثقافي ، إلى شعر

الهجاء ؟ ولعل أخطر ما يجرحنا في هذا التأمّل السريع هو أن هذه اللغة تتقدم بوصفها لغة الثوريين الجذريين ، لغة اليسار ، لغة الديمقراطيين ، في مقابل خصمها الجاهز أبداً : « اليمين العفن » ، « البورجوازية الصغيرة الحقيرة» ، وغيرها من التعابير السهلة ، السطحية ، الملتقطة من فتات ثورية الخمسينات ، حين كان الحقل السياسي العربي ينقسم الى قمح وزؤان ؛ إلى شر مطلق ، وإلى خير مطلق .

ولأول مرة يتقدم الثقافيُّ فينا ليوبّخ السياسيَّ . إن مناسبة الحديث تحمل مثل هذا التضليل ، لأنه حديث عن اتحاد الكتاب ، أما باطن الأمر فيحتاج الى تمهُّل .

فجأة ، وبلا أية مقدمة ظاهرة ، تراجع السياسيُّ ليتقدَّم الثقافيُّ ، وهذا حسن ؛ حسن لأن البند الثقافي ، في حياتنا الوطنية ، كان أبداً بنداً هامشياً ، لأنه تابع وصدى ، لأنه ابتهاج بقرار ، او احتجاج على قرار . كلبٌ ينبحُ ، او ببغاءٌ تتلو ، وفي أحسن الأحوال كان صورة لما لم يُصوَّرْ . حسن اذا ، ان ينقضَّ الثقافيُّ على فسحة الانهيار ، على فرصته الفقيرة، فلعله يوقظ حاسة انتباهٍ للتاريخ ؛ لعلّه يحرّك وعياً سائداً يغرق في اليوميّ ولا يجاورُ الأفق ؛ لعلّه ينشّط سؤال العلاقة المزمن بين المثقف والثورة ؛ لعلّه يقترح طريقة جديدة من خلال تجربة جديدة ، بالغة الخصوصية ، عن دور المثقف في العالم الثالث ، ولعلّه يذكّرنا بسعي الكتابة إلى إعادة خلق العالم من خلال عالم ينهار ؛ لعلّة يعوّض ما انهارَ من مستويات أخرى ؛ ولعلّه ، إن تواضع ، يستولي على فراغ الهامش .

حسناً ، وماذا بعد ؟

تَأمَّلْ جيداً لئلّا تذهبَ كثيراً في الوهم . إذْ سرعان ما تدرك أن هذا الثقافيَّ ليس إلّا السياسيَّ الساحِرَ القديم ، الذي يحطم آخر البيوت ، والمعاني ، ويُنْزِلُ ما من شأنه أن يرفع في لحظة حياة شعب خسر زخم الامتداد على مستويات مّا ، وربح عدم خسارته المشروع الثقافي ، الذي يلمّ شتات الروح والموضوع ، وفتات الأفق الساقط على انفجار اللحظات ، ويفتح في ما ينهارُ حيزاً معنوياً لوجودٍ لم يوجدْ على رقعةٍ أخرى ، إذْ نُريدُ ، ونُريد ، ونُريدُ ، بعنادٍ لا يتعب ، أن نفكّ الاشتراط الميكانيكي لعناصر الانهيار ، فماذا ، يبقى للكاتب إذا أطفأ حاسّة الاستثناء ؟ ماذا يبقى له لو تراجع عن شبق الحاجة الى ريادةٍ تُجاوزُ العلاقة الميكانيكية بين نمو النّصّ واستقرار المكان ، أو إزدهار علاقة أخوية مع نظام قرَّر ألّا يطردنا من الصراع فحسب ، ومن المكان فحسب ، بل قرر أيضاً إلغاءَنا من الوجود الثقافي ؟ ماذا يبقى لكاتب الحرية إذا اشترط علاقته بها بأن يقوم حارسة الليلي بتأمين ظروف أفضل للكتابة ؟

من هنا تصلح مراقبة الطريقة التي تناقش فيها مسألة اتحاد الكتاب الفلسطينيين - من جانب المعترضين على التشكيل الجديد ، وفي معزل عن السؤال الثقافي - تصلح لأن تكون دليلاً على تَبَطُّنِ السياسيِّ في الثقافيِّ من ناحية ، وعلى فضيحة اللغة الثقافية والسياسية ليتحوّل الآنيُّ السياسيُّ إلى أفق رحب أمام ضحالة الكتابة الفلسطينية من جهة أخرى . تلك ملاحظة نشعر بها منذ مدة ، ونقولها ، الآن ، في حياء . لأن الحرص على الثقافة الفلسطينية ، الذي يقتضيه أي تناول لموضوع كموضوع اتحاد الكتاب ، هو الذي ينبغي أن يصوِّب لغة الحوار ، أو المناقشة . وبما أن هذا الحرصَ المُفْتَقَدَ قد تَمَّ تغييبُهُ تماماً ، وتَمَّتْ محاصرةُ السؤال الثقافي بكل أدوات البطش السياسي ، بما فيه بطش لغة الاتهام ، فقد صار من واجبنا أن نرى أن المسألة كلها قد وُضعت في سياق الانقلاب العام ، الذي يسعى مدبِّروه الواعون ، والأبرياء ، على السواء ، لأن يشمل كل مستويات العمل الوطني الفلسطيني ، الأمر الذي يُجيزُ لنا أن نُدْرِجَ لغة هؤلاء الكتّاب ، الذين لم يكتبوا حتى الآن ، في ظاهرة الفساد والتآكل التي تصيب اللغة الفلسطينية في تعبيرها عن أزمة أعمق .

ماذا تقول لغة الاعتراض على اتحاد الكتاب ؟ .

إنها تحصر « إدانتها » في القول إننا « مخدوعون بشرعية عرفات » ! . أليست هذه « الإدانة » هي التلخيص الساطع للمسألة برمَّتها ؟ إن السؤال المطروح ، إذاً ، على وعي المعترضين ، والذي يحيلونه إلى وعي الوعي العام ، ليس هو السؤال النقابي أو الثقافي ، ولكنه سؤال بعض الحكام العرب المتعلّق بكل شرعية منظمة التحرير الفلسطينية ، وليس اتحاد الكتاب إلاّ مثلاً صغيراً في سياق أكبر وأخطر . لا ، لسنا قادرين على إدارة هذا الحوار من ضمن الإطار الواحد ، فأصحاب أداة الحكم على الشرعية ينسَوْن أنهم قد تخلّوا عن شرعيتهم في اللحظة التي زلزلوا بها ماهيّتهم السياسية ، التي كانت مستمدة مِمّا لم يعد شرعياً في حكمهم ، فهم ، في معظمهم ، كُتّاب بالتعيين ، ونقابيون بالتعيين ، من وراء الكواليس ، أو بالانتخاب المقرر سلفاً . والناخبون الذين انتخبوهم هم الناخبون الذين لم ينتخبوهم . المسرح هو ذاته ، فلماذا تكون الأناعديمة الذاكرة أحياناً ؟ . المسرح هو ذاته ، لكن البوصلة هي التي تغيرت ، وهكذا لم يَعُد اليسار يساراً تماماً ، ولم يَعُد اليمين يميناً تماماً .

إن المسألة الثقافية الفلسطينية هي التي تستحق البحث حين نبحث مسألة اتحاد الكُتّاب ، وما دامت هذه المسألة لا تعني هؤلاء الإخوة ، أو الرفاق ، لأن مجرّد بحثها يطرد معظمهم من ساحة البحث ، لاغترابهم الحزين عن الثقافة ، فلنذهب معهم حتى

النهاية في بحث ما يخصّهم لنقيس السؤال على المقاس المحدّد : ماذا لو تمت المصالحة بين عاصمتين متخاصمتين ، أو بين عاصمة وسفينة ؟ ماذا لو تطور ، أو تدهور ، الوضع السياسي في بلد ما ؟ ماذا يبقى من السؤال الثقافي الفلسطيني المركّب على هذه اللحظة العابرة ؟ وماذا لو التقت الفصائلُ ـ أو الفسائلُ ـ الفلسطينية نتيجة انفراجٍ ما في التوتّر القائم بين ميناءٍ وسفينةٍ ؟ ماذا يبقى من السؤال الثقافي المطروح بمثل هذا الاستخفاف ؟

أهكذا يصوغ المثقفون الفلسطينيون سؤالهم الثقافي ؟ أهكذا ينظرون إلى دورهم في بلورةِ الموقع التاريخي لهوية شعب يموت يومياً ليحدِّدَ ملامحَ هويته الوطنية ؟ أهكذا يحملِ المثقفون الفلسطينيون مسؤوليتهم المُضْنِية في المعركة الثقافية التي يخوضها شعب لم يتمكّن ، حتى الآن ، من البرهنة على وجوده الماديّ ، والثقافيّ ، من فرط ما يتعرض له الوعي العربي والغربي لضغوط التزوير ؟ .

ولْيَكُنْ أنّنا نختلفُ . إن هذا الخلاف هو ما يميزنا عن القطيع . والتعبير عن هذا الخلاف هو ما يميزنا عن القبائل المحيطة بنا . ولكن بأية لغة نعبِّر ؟ بأية لغة نصوغ ما يفرّق في إطار الادراك العام بأننا شعب واحد ، ينتجُ القيم ، فهل هذه اللغة التي تحاكم السياسي والثقافي فينا ، كما تحاكم الأعداء ، وتحاكم الجوهريَّ بالشائعات الأخلاقية ، والتشهير الشخصي ؛ هل هذه اللغة هي لغة حوار أم لغة اغتيال ، وبخاصة عندما يستخدمها من يزعمون أنهم مسؤولون عن صياغة اللغة الروحية لشعب يبدع الحرية ؟

أين ، أين السؤال الثقافي ؟

أين سؤال التميُّز عن المؤسسة الثقافية العربية الرسمية ؟ .

أين العلاقة الأخرى بين المعرفة والموقف ؟ .

أين قدرة الحياة الثقافية الفلسطينية على خَلْق حيِّز فعّال لنشاط الدعوة العربية الحية ، والتمرّد على السائد ، والمألوف ، إذْ لا سيادة إلاّ لما هو ليس بسائد .

هذه هي الشرعية التي تعنينا ، وليست شرعية ما يشبه جامعة الدول العربية الثقافية .

أين سؤال الثقافة ؟ .

أين سؤال الحرية ؟ .

محمود درويش

تأملات في المنفى

إدوار سعيد

للمنفى شجن دفين لا يمكن التغلب عليه البتة . فهو ينبع من الواقع الأساسي للمنفي ، من الانفصال أو الشرخ الذى لا برء منه بين شخص ما ومكانه الأصلي ، بين الذات وموطنها . صحيح ان الأدب والتاريخ حافلان بأمثلة عديدة للمنفى باعتباره يولد مراحل رومانسية ، بل وامجاداً فى حياة شخص ما ، ولكنها لا تعدو كونها جهوداً للتغلب على احزان الاغتراب المحبطة ، وهى بداية المنفى الفعلي . وبالطبع ، فإن البعض يعودون من المنفى في صورة لامعة (وان شابتها لمسة انتقام) . وهنا تحضرنا اسماء ماو ، ولينين ، والخميني . اما المنفى الحقيقي ، وهو ما يعنيني هنا ، فلا رجعة منه ، لا معنوياً ، ولا واقعياً . ومهما كانت انجازات المنفى ، فيضعضعها دائما الاحساس بفقدان شيء ما تركه الشخص وراءه ، الى الأبد .

ولكل منفى خصوصيته ، الى حد يجعل كلمة منفى نفسها تبدو وكأنها محاطة بعدم اكتراث صفيق عندما توضع على رأس قائمة الظروف العديدة التى تجعل من كل شخص منفيٍّ شخصاً تائهاً ، ووحيداً . وروى لى صديق ارمني يدعى نوبار تفاصيل المسيرة التي اتت به واسرته ليستقر بهم المطاف ، ولو مؤقتاً ، في « سياتل » . وكلما زادت قائمة الأماكن التي ذكرها ، كلما بدت رحلتهم حزينة ومؤلمة . فقد اضطرت أسرته الى مغادرة تركيا في العام ١٩١٥ ، بعد أن تعرضوا للمذابح ، وأعدم جده لأبيه . ورحل من تبقى من الأسرة ، أي والد صديقي ووالدته ، الى حلب ، ومنها الى القاهرة . وفي منتصف الستينات تعذرت الحياة في مصر لغير المصريين ، فسافر نوبار واخوته الثلاثة مع ابويهم الى بيروت بمساعدة منظمة دولية لاغاثة الأرمن . وفي بيروت عاشوا فترة وجيزة في « نُزل » ، ثم كدسوهم في غرفتين من منزل ناءٍ صغير خارج المدينة ، أرخص ثمناً . وظلوا ينتظرون في بيروت ثمانية شهور بلا مال حتى تمكنت الوكالة المذكورة من ترحيلهم على طائرة الى « غلاسكو » أولاً ، ثم الى « جاندر » ، ومنها الى نيويورك . وتكدسوا مرة أخرى في حافلة من حافلات « غراي هاوند » قطعت بهم الطريق من نيويورك الى « سياتل » ، لمجرد أن سياتل هي

المدينة التي وقع عليها اختيار الوكالة لتكون مستقرهم في أمريكا . ولما طرحت عليه السؤال : « لماذا سياتل » ؟ ، ابتسم نوبار في امتثال ، وكأنه يقول : حتى سياتل ، وهي مكان يبدو غريباً كمستقر لأسرة ارمنية تركية ؛ حتى سياتل أفضل من ارمينيا التي لم نعرفها ابداً ، أو تركيا التي ذبح فيها العديد منا ، وأفضل من لبنان الذى لو بقينا فيه حتى الآن لتعرضت حياتنا للخطر . فالمنفى أفضل من البقاء ، وأفضل من عدم الرحيل ، ولكنه أفضل ليس إلاّ . واحياناً قد لا يكون من المؤكد أنه أفضل .

ودائماً يجيء المنفى نتيجة لتغيرات عادةً ، وليس أبداً ، اما تكون غير متوقعة وجذرية ، تؤثر فى مجموعة من الناس : في اقليات وطنية أو اثنية ، أو في مثقفين ، أو فنانين ، أو مناضلين سياسيين ينتمون الى المعارضة ، أو في مجموعات معينة (من القانونيين أو رجال الكنيسة أو الأطباء) اختيرت لينزلوا بها عقاباً قاسياً لامثيل له . وإن كان صحيحاً أن كل من يمنع من العودة الى موطنه منفي ، إلاّ أن ثمة فروقاً بين المنفيين واللاجئين والمغتربين والمهاجرين ، وان كانت مصائرهم واوضاعهم القانونية كثيراً ما تمتزج . والمنفى ينبع من ممارسات قديمة قدم الدهر : الإبعاد ، وهو عقاب كثيراً ما كان ينزله الحكام الغاضبون بأفراد بسبب جريمة شنعاء . وما ان يبعد الشخص ، حتى يضطر الى العيش منفياً ، في مكان آخر ، وهي حياة غير طبيعية وبائسة ، تدمغه بوصمة الغريب . وتعتبر اقامة « أوفيد » في « تومي » مثالاً شهيراً من أمثلة المنفى فى الأزمنة الكلاسيكية القديمة ، وكذلك يعتبر نفي فيكتور هوغو الى جرسي ، على يد نابليون الثالث ، من الأمثلة الحديثة والمعروفة . أما اللاجئون فإنهم ينتمون الى عصر الدولة الحديثة ، وباعتبارهم مواطنين لدولة ما ، يتقرر انهم قابلون للاستبعاد ، فيرحلون أو يجبرون على الرحيل ، وهنا يتحولون الى أغراب في الدولة التي تؤويهم . وكلمة « لاجىء » قد أصبحت كلمة سياسية تشير الى أسراب من الابرياء الحائرين يحتاجون الى مساعدات دولية ملحة ، بينما كلمة « منفي » تحمل فى طياتها لمسة من العزلة والروحانية ، وهكذا أنتوي تناولها .

ومن ناحية أخرى فإن المغتربين هم أناس اختاروا العيش في بلد غريب لأسباب شخصية أو اجتماعية . ولكنهم لم يجبروا على ذلك ، حالهم هو حال همنغواي ، وفتزجيرالد ، اللذين لم يجبرا على العيش في فرنسا فى بدايات القرن الحالي . ولكنهم قد يشاركون المنفي في بعض الشعور بالوحدة والاغتراب ، وإن لم يخضعوا لقيود المنفى الصارمة . أما المهاجرون فهم حالة هي مزيج من اشياء عدة : والمنفيّون مهاجرون باعتبارهم لا يعيشون فى موطنهم الأصلي ، ولكن المهاجر هو ، بالتجديد ، من يهاجر الى بلد جديد لأسباب سياسية أو غيرها . أي أن باستطاعته الخيار ، وهو ما لا يتاح للمنفي . والعاملون في الادارة الاستعمارية ، وكذلك المبشرون والخبراء الفنيون ، والرحالة والمرتزقة والمدربون العسكريون المعارون ؛ كل هؤلاء قد تنسحب عليهم صفة المنفي ، ولكن وضعهم ، بعيداً عن بلادهم ، تحدده أسباب لا علاقة لها بالإبعاد المتعمَّد . كذلك حال المستوطنين

البيض في أفريقيا ، وفي بعض أنحاء آسيا وأمريكا واستراليا ، فربما كانوا منفيين ، ولكن صفة المنفي تسقط عنهم باعتبارهم من الرواد ومن بناة الأمم .

وقصة جوزيف كونراد « آمي فوستر » التي انتهى من كتابتها في العام ١٩٠١ ، هي من أكثر قصص المنفى شجناً ، وبالتالي من أكثرها دلالة . وكان كونراد ، بالطبع ، قد نفي من بولندا ، وتحمل كل أعماله (بل وحياته نفسها) طابع المغترب الحساس الذي يؤرقه مصيره ووحدته ومحاولته اليائسة للتوصل الى اتصال أفضل ببيئته الجديدة . و « آمي فوستر » ، كقصة تقتصر على مشكلات المنفى ، لا تعالج موضوعات الذنب ، أو قضايا اخلاقية ، أو ظروفاً قاهرة ، وهي المواضيع التي عادة ما تشكل جوهر قصص كونراد ، وهي كلها ، في الواقع ، عن المنفى . وربما كان السبب في أن « آمي فوستر » أقل شهرة ونجاحا من قصص كونراد الأخرى ، أنها قصة شخص منفي بقلم شخص منفي . فلننظر في اسلوب المبالغة الذي لجأ اليه الكاتب لوصف عذابات الشخصية المحورية في الرواية ، يانكو جورال ، وهو فلاح من شرق أوروبا في طريقه الى امريكا ، تقذف به الأمواج بعد غرق السفينة الى السواحل البريطانية .

« كم يصعب على المرء ان يجد نفسه غريباً ضائعا بلا حول ولا قوة ، لا يفهمه أحد ، من أصل غامض ، وفى مكان مجهول من هذه الأرض . ومن بين كل المغامرين الذين قذفت بهم الأمواج فى اماكن نائية من العالم ، يبدو لى ان ليس هناك من عانى من مصير مأسوي كمصير رجلنا ، هذا المغامر البرىء الذى لفظته الأمواج » .

وكان « يانكو » قد غادر أرض الوطن عندما حالت الضغوط دون بقائه هناك . وهو يندفع وراء بريق أمريكا ووعودها ، ولكن ينتهي به المطاف في انجلترا . « هل تتخيلون حياته في انجلترا حيث لا يتكلم لسانها ، وحيث يثير الخوف فيمن حوله ولا يفهمه أحد ؛ حيث يعاني من ضغوط ماديات الحياة اليومية التى تلفه في ظلالها وتقمعه فيراها وكأنها اضغاث احلام » . شخص واحد فقط ، تلك الفتاة الريفية البطيئة الدميمة ، آمي فوستر ، هي التي تحاول ان تقيم جسور الاتصال « بيانكو » ، ولكن طيبتها ثقيلة ومحدودة ومغلولة في نهاية الأمر . ثم يتزوجان وينجبان طفلا يشبه أباه كل الشبه . ويمرض يانكو ، وتعبر آمي عن خوفها واغترابها عنه لا بأن تمتنع عن تمريضه فحسب ، وانما بذهابها عنه مع الطفل ، فهي تتخلى عن يانكو . « لقد ذهبت » ، هكذا يقول يانكو بوضوح للطبيب الذى يجده مصادفة فى المنزل الخاوي ، « ولم أفعل شيئا سوى انى طلبت منها بعض الماء . . . فقط بعض الماء » . ويعجل تخلي آمي بموت يانكو ؛ وموته هذا ، على غرار موت العديد من ابطال كونراد ، هو نتيجة خليط من الوحدة الطاحنة وعدم اكتراث العالم . وكونراد يصف مصير يانكو باعتباره « ذروة الكارثة المنبثقة عن الوحدة واليأس » .

ومعاناة يانكو مؤثرة للغاية ، فهو الغريب الذى يعاني من الوحدة ومن اضطهاد مجتمع لا

يفهمه : ومنفى كونراد نفسه يدفع بالكاتب الى المغالاة فى وصف الفارق بين يانكو وآمي . فهو يوجه القارىء الى التعاطف مع يانكو كل التعاطف ، بينما يقلل من شأن الخوف الطبيعي الذي يعتري آمي ، ومن عدم فهمها ، بل ويجعلها تبدو وكأنها مسئوله عن قتـل يانكـو . وعلاقتهـما تشمل الرومانسية المبالغ فيها للتفاعل المشوب بالأمل بين المنفي وبيئته الجديدة ، والفشل غير المشروط الذي يلحق بهذه العلاقة فيما بعد . وكونراد يجعل من يانكو شخصية جذابة ومضيئة ولامعة العينين ، بينما يصور آمي كإنسانة ثقيلة ، وبطيئة ، وغبية كالبقرة . وعندما يموت يانكو ، يبدو وكأن المشاعر الطيبة التى ابدتها آمي نحوه فى البداية لم تكن سوى فخ نحو سجن افضى به الى الموت . وهكذا يكثف المنفى شعور المرء بأهميته الشخصية ـ فكثيرا ما يتحول منزل الأسرة المتواضع في ذاكرة المنفي الى قصر منيف ، وتتحول الحديقة الى ضيعة مترامية الأطراف ـ فالمنفى يعمق من رومانسية الشخص المنفي ويفرد مساحة بيرونية Byronic بينه وبين عالم غليظ لا يقدره ، بل ويزيد من شعوره بضراوة الموطن الجديد .

وما يثير العطف فى موت يانكو هو أن أحداً لم يستطع أن يفهمه ، ولا حتى آمي ، وهي أقرب الناس اليه . وقد حول كونراد هذا الخوف المرضي الذي يشعر به المنفي الى مبدأ جمالي . وكما يقول مارلو في كتابه « قلب الظلمة » : من المستحيل ان يعبر المرء عن مرحلة ما من مراحل حياته ـ ان يعبر عن حقيقتها ، عن مغزاها ، عن مكنونها المبهم والعميق . مستحيل . فنحن نحيا ونحلم وحدنا » . وأبطال كونراد ، على غرار يانكو ، يعكسون تلك العزلة الرهيبة التى يفرضها الشخص على نفسه في المنفى ، وهي شبيهة بحالة الطفل الذى يفتقر الى أم رؤوم وصبور تفهم وتعفو ، وغياب تلك الأم يجبر الطفل على السعي ، وحده ، يائساً من أجل تعويضها . وما من شخصية في عالم كونراد تستطيع أن تفهم أو أن تمد جسور الاتصال . ومن المفارقة ان هذا القصور الجذري في امكانات الكلام لا يحول دون بذل محاولات للاتصال . فكل روايات كونراد تدور حول أشخاص يعانون من الوحدة ، ويتكلمون كثيراً (هل هناك من بين عظماء الكتاب المحدثين من هو أكثر طلاقة « ونعتية » من كونراد؟) وكل محاولاتهم لانتزاع اعجاب الآخرين تزيد ولا تقلل من شعورهم الأصلي بالوحدة . وكل ضحية من ضحايا المنفى فى روايات كونراد يخاف ، ويتخيل دائماً مشهد موته وحيداً تحت بصر عيون لا تستجيب ولا تتصل .

والمنفيون ينظرون الى غير المنفيين بشيء من الحقـد . فغير المنفيـين ينتمون الى محيـطهم الطبيعي ، بينما المنفي لا ينتمي ، دائماً . ما هو الشعور بان يولد الانسان في مكان ويبقى ويحيا فيه ، يعرف انه منه وفيه الى ما يقرب من الأبد ؟ وامريكا ، باعتبارها أمّة من المنفيين والمهاجرين ، تعكس في قلقها المرضي ازاء كل ما هو ليس بامريكي هذا الشعور بعدم الثقة الذي يراود المنفي امام كل ما هو محلي وأصيل وحقيقي . والمخاوف المحلقة دوما ستنتاب المنفي بسهولة ، وهويته تتدعم بالضغوط السلبيـة (الريبـة والغيرة والحقـد) أكثر مما تتدعم بـالعـوامـل الايجـابيـه (الحب ، والشعـور

بالاستمرارية ، والثقة) .

ويقضي المنفي جل حياته في التعويض عن خسارته بانشاء عالم جديد يفرض عليه سلطانه ، لذلك نجد من بينهم العديد من الروائيين وابطال الروايات ، ولاعبي الشطرنج ، والمناضلين السياسيين ، والمفكرين ، والتجار ، والمصرفيين ، ومن يفشلون في التكيف مع المجتمع . والقاسم المشترك لكل هذه الأنشطة هو انها لا تتطلب الا الحد الأدنى من الاستثمار في الأشياء ، وانها تضع القدرة على الحركة والمهارات المحلية فى المقام الأول . ومن المنطقي أن يتسم العالم الجديد للشخص المنفي بالغرابة ، وهذه الغرابة ، أو اللاواقعية ، تجعله عالماً وهمياً . وقد قيل بما يشبه التأكيد إن الرواية ، كشكل من الأشكال الأدبية ، تنبثق من لاواقعية الطموح والخيال ، وهي بذلك أكثر الاشكال تعبيرا عن الحنين الى وطن حنيناً « يتجاوز كل الحدود » . هكذا عبر جورج لوكاش فى كتابه « نظرية الرواية » (١٩١٤) ، وهو كتاب ربما كان أقوى ما كتب عن الأصول الفلسفية والروحية للرواية . ويقول لوكاش أيضا إن الملاحم تنبع من ثقافات مستقرة ، تكون القيم فيها واضحة ، والهويات راسخة ، والحياة ثابتة لا تتغير . اما من ناحية أخرى ، فالرواية ، في أوروبا ، نابعة من تجربة المجتمع المتغير ، ممثلة في شخصية متجولة ومعدمة ، هي شخصية بطله ، أو بطل من طبقة متوسطة ، توجه كل طاقاتها لبناء عالم جديد يشبه الى حد ما عالماً قديماً تركته هذه الشخصية وراءها الى الأبد . فلا نستطيع ان نتخيل روبنسون كروزو ، مثلا ، في جزيرته دون العاصفة التى حطمت سفينته ، ودون المنفى الذي فرض عليه ان يتفنن في العيش فى بيئته الجديدة ؛ وكل هذه الظروف ترمز الى التغييرات التى حدثت فى وطنه الأصلي ، والتي أدت بكروزو الى المنفى وإن كانت ، في الوقت نفسه ، قد حفزت ملكاته وقدراته . كما اننا لا نستطيع ان نتصور روبنسون كروزو بمعزل عن النظام التجاري النشط ، والاقتصاد المزدهر ، السائد آنذاك في وطنه ، والذى يحاول كروزو ان ينشئه من جديد فى الجزيرة . وبينما يواجه « اوديب » و « آخيل » عالمهما الملحمي بقوة لا تنازل فيها ، وهي قوة نابعة من القيم الارستقراطية الثابتة لهذا العالم ، ومن ثقة في النفس لا يثنيها شيء ، فان روبنسون كروزو- على غرار العديد من شخصيات الروايات التي جاءت من بعده - تقذف به الأمواج وهو مجرد من كل شيء سوى قدر كاف من الحذق والقدرة على التدبير ، والأدوات التي يستطيع بها ان يبدأ من جديد .

أما الملاحم فلا يوجد فيها أي عالم آخر ، بل الحدود النهائية لهذا العالم فقط . فاوديسوس يعود الى « أيتاكا » بعد سنوات من التجوال ، وأخيل يموت لأنه لا يقدر على الافلات من مصيره المحتوم . اما الرواية فهي قائمة لأن العوالم الأخرى قد تكون قائمة ، كبدائل للمضاربين من البرجوازية وللرحالة وللمنفيين ، ومع ذلك فان العديد منهم يظل فى متاهات الضياع .

ومهما حقق المنفيون من نجاحات الا انهم يظلون دوما من غريبي الأطوار الذين يشعرون

باختلافهم عن الآخرين ، باعتباره شكلاً من اشكال اليتم (حتى وان جبلوا على استغلال اختلافهم هذا) . ولكننا اعتدنا أيضا النظر الى عالم هذا العصر الحديث باعتباره عالماً يتيماً يعاني من الاغتراب بصفة عامة . فهذا أوان القلق ، وعصر الجموع التي تعاني من الوحدة ، عصر التعلق المرضي بالسلع وعصر الوجود المشتت : عالم العام ١٩٨٤ . فبعد نيتشه لم يعد أحد يشعر بالارتياح للتقاليد . وبفضل فرويد أصبح من المتصور ان يتحول كل ابن الى قاتل لأبيه ، وكل ابنة الى « الكترا » . بل وبلغ هذا الاغتراب وعدم الانتماء ابعاداً عالمية ، بحيث اصبحا يتهددان المنفى الحقيقى بالاندثار . وبالفعل ، فكل من لا وطن له أصبح ينظر الى عادة النفور من « كل » ما هو حديث باعتباره شكلاً من أشكال التكلف ، والتظاهر . والشخص المنفي يتمسك بتلابيب اختلافه عن الآخرين بعزم ، وكأنه سلاح ، ويبقى بمعزل عن الآخرين برغم كل شيء . وعادة ما يتحول هذا الموقف الى شكل من اشكال التصلب والعناد اللذين يصعب التنازل عنهما .

والعناد ، والمغالاة ، والمبالغة في الكلام ، والاصرار الذي لا يلين ، كلها سمات أساليب الحياة فى المنفى ، وهي بمثابة المنهج المتبع لارغام العالم على قبول رؤية الشخص المنفي ، وان كانت من ناحية أخرى تعقد الأمر وتجعل قبول هذه الرؤية متعذراً ، لأن الشخص المنفي ، في قرارة نفسه ، غير مستعد لقبول رؤيته . فالرؤية رؤيته هو . والهدوء والصفاء يكادان يكونان في آخر قائمة الصفات التى ترتبط بما يقوم به المنفيون من أعمال . فاذا كانوا من الفنانين ، فعادة ما يعوزهم اللطف ، حتى فى أشد لحظاتهم حساسية وتفتحاً ، وتتسلل هذه السمات حتى فى أعظم ابداعاتهم . ورؤية « دانتي » في الكوميديا الآلهية ، هي لاشك عظمية التأثير فى عالميتها وفى تفاصيلها ، ولكن حتى حالات الغبطة الهادئة في جنة دانتي تجر في اذيالها شعور الانتقام ، وصرامة الحكم اللذين يتجسدان في جحيمه . ومن ذا الذي يجرؤ على استخدام الأبدية مسرحاً لتصفية الحسابات القديمة غير شخص مثل دانتي المنفي من فلورنسا ؟

وهناك مثال آخر لا يقل غرابة (وان كان يدور فى اطار أكثر علمانية من اطار دانتي) هو جيمس جويس ، الذي اختار المنفى بعيداً عن ايرلندا كوسيلة لاعطاء المزيد من القوة لموهبته الفنية الخاصة . وقد أوضح ريتشارد إلمان Richard Ellmann أن جويس عمد ، بشكل مذهل في فعاليته ، الى الدخول في معركة مع ايرلندا ، واحتفظ بها متأججة حتى يكتب اعمالاً تعمد أن تكون هي والمألوف على طرفي نقيض . ويقول إلمان : « كلما لاح خطر تحسن علاقة جويس بموطنه الأصلي ، كان يعمد الى البحث عن حدث يدعم تصلبه ، ويؤكد سلامة قراره الطوعي بالعيش بعيداً . وبالتالي فإن الكثير من اعمال جويس يدور حول ما وصفه هو مرة في خطاب بأنه وَضْعُ من هوْ « وحيد وبلا أصدقاء » ، وهو وضع يحوله بطله ، « ستيفين ديدالوس » الى اسلحة « الصمت والمنفى والدهاء » . وإن ندر أن نجد شخصاً يختار المنفى كأسلوب حياة ، الا أن جويس كان يفهم المنفى كل الفهم ، وكان يصلح لتحمل الكثير من محنه ، خاصة وان هذا المنفى سمح له بأن يصب

الكثير من تمرده فى شخصية « ديدالوس » ، وهي شخصية تتساوى في تعقدها وشخصية جويس نفسه ، وان قلّت عنها انتاجية بكثير . وجويس ، على عكس كونراد ، كان يسيطر على عالمه بثقة كبيرة في نفسه ، تولّدت عنها نظم ومتوازيات وانماط واشكال تنافس الطبيعة نفسها ، بحيث تنجح فى رأب الصدع بين عالمه وعالم الطبيعة ، ذلك الصدع الذي لا يكف عن الشعور به من فُرِضَ عليه المنفى فرضاً .

وقد تبدو هذه وسيلة ملتوية للوم جويس على قصور منفاه ، أو على استخدامه المصطنع للمنفى لتحفيز قواه الفنية كما كان يفعل كولريدج باستخدام المخدرات . ولكن نجاح جويس كشخص منفي يزيد من حدة المفارقة الكامنة في جوهر المسألة ، أي التساؤ ل فيما اذا كان المنفى حالة من الحدة والخصوصية والبؤس بحيث تجعل من أي محاولة لتوظيفها ، أو حتى مناقشتها ، مسألة تقلل من شأنها ، وتحطّ منها . فاذا قبلنا بأن المنفى الحقيقى هو حالة ضياع نهائي ، فكيف امكن بمثل هذه السهولة تحويل هذا الضياع الى عنصر فني رئيسي ومُثرٍ في الثقافة الحديثة ، والى موضوع تقليدي ومألوف التناول في تاريخ الأدب ؟ كيف امكن لأدب المنفى ان يتبوّأ مكانة جنباً الى جنب مع أدب المغامرات ، والتعليم ، والاكتشافات ، كمقولة للتعبير عن التجربة الانسانية ؟ أهو المنفى نفسه ، الذي يقتل يانكوجورال فعلاً ، أم هو شكل من اشكال المنفى يقل عنه خطورة ؟ ولنعد ادراجنا لنرى ما اذا كان بالامكان التمييز بين انماط من المنفى .

ويعتبر المنفي موضوعاً هاماً باعتباره عنصراً من عناصر التقاليد المسيحية والانسانية الخاصة بالخلاص والافتداء ، من خلال الضياع والعذاب . وليس من قبيل الصدفة ان اختار دانتي شخصية فرجيل دليلاً ، ولا ان اهتمت المسيحية في العصور الوسطى ، وفي عصر النهضة ، كل هذا الاهتمام برؤ يا الاينيد Aenid لطروادة تحترق ، ويأتى من بعد حريقها تأسيس مدينة روما . وحتى لو لم يساورنا الشك فى عذابات بترارك في المنفى ، أو فى أسى أنياس لبعده عن مسقط رأسه طرواده ، فنحن نعلم ان ثمة حدثاً أكبر وأهم وأجلّ سوف يحدث . فالمنفى ، اذاً ، تجربة يجب ان تحتمل بغية اعادة الهوية ، بل واعادة الحياة نفسها الى مكانة أدل وأعمق .

وهذه النظرة المفتدية للمنفى هي اساساً نظرة دينية ، وإن كانت قد دخلت في العديد من الثقافات والايديولوجيات السياسية والأساطير والتقاليد ، فاصبح المنفى شرطا مسبقا للتوصل الى وضع أفضل . ونرى ذلك فى قصص عن البطل الذي يجول فى الفيافي والقفار ، وعن منفى الأمة قبل تحولها الى دولة ، وعن منفى الانبياء من ديارهم تمهيداً لعودتهم منتصرين . فهكذا كان الحال بموسى ومحمد وعيسى ، وكذلك اوديسوس والسندباد ، وآدم . وهناك نظرة للمنفى تقل تديناً في ظاهرها ، وان تساوت في طبيعتها العلاجية ، وهي التي اشرت اليها في بدايات هذا المقال ، أي النظرة القائلة بان المنفى هو الوضع العالمي الحديث ، وان ذلك يساعدنا على « فهم أنفسنا » .

ويرجع جل الاهتمام المعاصر بمسألة المنفى الى ذلك المفهوم الباهت بأن غير المنفيين يستطيعون المشاركة في فوائد المنفى ، ولكنها نظرة إلى المنفى تقل قوة عن النظرة الدينية له باعتباره عنصر فداء وخلاص .

ومع ذلك فلا جدوى من استبعاد هذه الفكرة نهائياً ، لأنها كثيراً ما تكون منطقية وحقيقية الى حد ما . وعلى غرار العلّامة المتجولين فى القرون الوسطي ، والمتعلمين من العبيد الاغريق فى الامبراطورية الرومانية ، فان البارزين من أهل المنفى كثيراً ما يسهمون في إثراء بيئاتهم . ونحن بطبيعة الحال نركز على هذا الجانب من تواجدهم بيننا ، ولا نركز على احزانهم ولا على مطالبهم . ومن ثم فان اينشتاين ، وتوماس مان ، يستحقان من الاهتمام اكثر مما يستحق الهاربون من جنوب شرق آسيا ، ممن سُمّوا « بأهل السفن » . نعم ، نحن نفخر بأن فقراء المهاجرين قد يصبحون مواطنين منتجين ومنتمين . واذا تركنا جانبا الاعجاب الرومانسي الذي يكاد يبلغ حد العبادة بالأجانب المتحدثين لغة البلاد بلكنة اجنبية ، من ذوي الأدب الجم والثقافة (كمارلين ديتريش ، وبيتر لوري وحنا ارندت ، وادوارد تيللر) ، لوجدنا أهل المنفى ، والمهجر ، واللاجئين ، يسيطرون على الساحة الثقافية والجمالية الحديثة . والثقافة الحديثة فى الغرب ، وغيره ، هي ، الى حد كبير ، من نتاج أهل المنفى ، والمهاجرين المثقفين واللاجئين . والحياة الأمريكية الأكاديمية والثقافية والجمالية وصلت إلى ما وصلت اليه بفضل اللائذين من الفاشية وغيرها من الأنظمة التى جبلت على طرد مواطنيها ، أو على قمع المعارضين من ذوي المواهب فيها . بل ان الناقد جورج شتاينر اقترح نظرية ثاقبة مؤداها ان الأدب الغربي الحديث يتضمن شكلاً بأكلمه هو « أدب المهجر » ، وهو أدب عن أهل المنفى وبقلم أهل المنفى ، من امثال بيكيت ، ونابوكوف ، وإزرا باوند ؛ أدب هو بمثابة الرمز « لعصر اللاجئين » . ولذلك يقترح شتاينر قائلاً « يبدو من السليم بالنسبة لمن يبدعون الفن في حضارة شبه بربرية تسببت في تشريد العديد من البشر أن يصبحوا هم أنفسهم شعراء بلا ديار ، ورحّالة عبر حدود اللغة ؛ أناس يتسمون بغرابة الأطوار ، وبالانطواء ، وبالشجن ، وبتعمدهم الخروج على الزمان » .

وهناك عصور أخرى ، غير عصرنا هذا ، شهدت من اللاجئين ومن المنفيين من قاموا بمثل هذه المهام من توعية ونقد ، وممن كانت لهم رؤى تتجاوز الثقافة الواحدة والوطن الواحد ، والذين عانوا من الاحباط نفسه ، ومن الحسد الذي يعاني منه أهل المنفى في كل زمان . وهذه حقيقة اكدها كار E. H. Carr بالمعية في دراسته الكلاسيكية للمثقفين الروس من القرن التاسع عشر، الذين كانوا يتكتلون حول هرتزن Herzen ، وعنوان هذه الدراسة هو « المنفيون الرومانسيون » . وبطبيعة الحال فان الفارق بين أهل المنفى قديماً ، وأهل المنفى في يومنا هذا ، هو فارق كمي ، فعصرنا هو فعلا عصر اللاجئين والمهجرين وجموع المهاجرين . وتماماً كما اتسع مدى اساليب واهداف الحرب الحديثة ، كذلك اتسع مدى الايديولوجية الوطنية ، وان كانت جذورها ترجع الى التاريخ القديم .

فنجد للمرة الأولى أناساً تراودهم مطامع شبه لاهوتية في انشاء دول جديدة ، وتجريد الشعوب الأصلية من اراضيهم ، وتدمير وحبس أو نقل مجموعات بأكملها من السكان غير المرغوب فيهم ، ونجد أن لديهم كافة الوسائل اللازمة لتحقيق ذلك.. والحكم الاستعمارى لَمِثَالٌ على ما تقدم ، وان كانت البدعة السائدة بالافتتان باللامعين من أهل المنفى قد قللت من الأصوات التي تذكر ما سببته الامبريالية من دمار ؛ تلك الامبريالية التى تصرفت بشموخ وبرود الالهة فاعادت تخطيط اقاليم بأسرها ، وتسببت في تشريد أعداد لا تحصى من اللاجئين .

وفي هذا الاطار العام ، وغير الشخصي ، لا يمكن للمنفى ان يحث على الانسانية أو المشاركة . وهذا النوع هو ما نسمية المنفى الدنيوي الذي لا ينطوي على خلاص او افتداء . هي تجربة لا جدوى منها بالنسبة لـ « ستيفن ديدالوس » الذي يجد « انه يسمع بلا انقطاع نغمة المنفي ، المنفي عن القلب ، والمنفي عن الوطن » في اعمال شكسبير . تجربة لا جدوى منها ، لأن النفي على هذا النطاق الذي حدث فى القرن العشرين لم تعد له ابعاد جمالية أو انسانية قابلة للفهم . غاية ما هناك أن أدب المنفى يجسد عذابات ومحناً نادراً ما يعاني منها الأخرون بشكل مباشر . ولكن القول بأن للمنفى فوائد هو تسطيح لما يحدثه المنفى من بتر وتشوهات ، وما يجره من خسارة وضياع على ضحاياه ، ومقاومتهم الصامدة الخرساء امام كل محاولة لتصوير المنفى على انه « مفيد » . وليس صحيحاً أن كل نظرة علاجية ، أو دينية ، للمنفى تخفي عن الوعي كل ما في المنفى من بشاعة ، أو تجرد المنفى من ابعاده الدنيوية التى لا فكاك منها ، ومن جوانبه التاريخية التى لا تحتمل ، أو تتناسى انه من فعل البشر في حق بشر آخرين ، وأن النفي كالموت ، وإن اعوزته رحمة الموت النهائية ، وأنه اقتلع الملايين من البشر من منهل التقاليد والأسرة والمكان . المنفى والسعادة لا يمتزجان ..

وإذا لم نكتف بقراءة شعر المنفي ، وسعينا الى رؤية الشاعر المنفي ، لوجدناه تجسيداً لتناقضات المنفى يعاني في حدّة متفردّة . ومنذ سنوات قضيت بعض الوقت مع فايز احمد فايز ، أعظم شعراء اللغة الاردية المعاصرين . وكان النظام العسكري لضياء الحق قد نفاه من وطنه باكستان ، ووجد ترحيباً ما فى مدينة بيروت التي مزقتها الفتن.. وبالطبع كان الفلسطينيون هم اصدقاؤه المقربون هناك . وعلى الرغم من توافق روحي بينه وبينهم ، إلا أننى كنت اشعر أن لا شيء يتطابق تماماً ، لا اللغة ، ولا تقاليد الشعر ، ولا السيرة الشخصية . مرة واحدة فقط رأيت مسحة الاغتراب تزول عن وجهه ، وذلك عندما جاء الى بيروت منفي آخر من باكستان ، وهو إقبال أحمد . وجلس ثلاثتنا ليلة في مطعم معتم في بيروت الى ساعة متأخرة ، وفايز ينشدنا شعراً . وفجأة كف كلاهما عن ترجمة الأبيات لأفهمها ، ومع تقدم ساعات الليل لم تعد الترجمة مهمة ، فإن ما كنت أراه لا يحتاج الى ترجمة : عودة الى الوطن يلفها التحدي والضياع ، وكأنما يقولان لضياء الحق « ها نحن جئنا » ، برغم أنه هو الذي يسكن الوطن ، ولا يستطيع سماع صوتهم المتهلل .

والدمار الذي يلحق بغير المشاهير من الشعراء المنفيين رهيب كالقوة المركزية الطاردة . فلننظر الى راشد حسين الذى ترجم بياليك Bialik الى العربية ، والذي تبوأ عرش الخطابة والوطنية في مرحلة ما بعد ١٩٤٨ مباشرة ، بفضل سلاسته الشعرية . فقد عمل أولاً كصحفي باللغة العبرية في تل ابيب ، ومن خلال العديد من الأنشطة الثقافية فتح حواراً بين الكتاب اليهود والكتاب العرب ، في الوقت نفسه الذي تبنى فيه الناصرية وقضية الأمة العربية . ومع الوقت ناءت به الضغوط ، فرحل الى نيويورك . وكان متزوجاً من أمراة يهودية . وبـدأ يعمل فى مكتب منـظمة التحـرير الفلسطينية فى الأمم المتحدة ، ولكنه دأب على استثارة رؤسائه بأفكاره الغريبة ، وخطابته ذات الطابع « اليوطوبي » . وفي العام ١٩٧٢ سافر الى العالم العربي ، ولكنه عاد الى أمريكا بعد شهور ؛ لقد شعر بالغربة فى سوريا ، ولبنان ، وشعر بالتعاسة في القاهرة . وآوته مدينة نيويورك من جديد . ولكنه سقط فى احضان فترات طويلة من تعاطي الخمر ، والشلل الفكري . كل ما حوله خراب ، وإن ظل هو أكرم الرجال ترحيباً بالناس . وجاءه الموت بعد ليلة من السكر المبين وهو يدخن في فراشه ، فامتدت النار من لفافة ظن أنه أطفأها ولفت مكتبة صغيرة من أشرطة كان قد سجل عليها شعراء ينشدون ابياتهم ، فاختنق بدخان الأشرطة ، وعادوا بجثمانه الى مصمص ، تلك القرية الصغيرة في فلسطين التى مازالت أسرته تعيش فيها .

والتركيز على المنفى على انه عقاب سياسي هو محاولة تحديد مسالك من الشعور والتجربة تتجاوز الأفاق المألوفة . علينا أولا ان نضع دانتي ، وجويس ، ونابوكوف ، جانباً ، وأن نفكر في آلاف من امثال يانكوجورال انشئت وكالات الامم المتحدة من اجلهم . فلنفكر في اللاجئين بلا مدن ، وبلا أمل كبير في العودة الى ديارهم يوماً . عزّل ، اللهم إلا من بطاقة تموين ورقم في وكالة ما ، هي كل ما يضمن لهم الأوْد . وحتى ان كانت باريس عاصمة معروفة بكثرة المشاهير من اهل المنفى فيها ، فهي ايضا المكان الذي قضى فيه العديد من الرجال والنساء ، ممن لم نسمع عنهم ابداً ، عشرات من سنين البؤس والوحدة : فيتناميون ، وجزائريون ، وكامبوديون ، ولبنانيون ، وسنغاليون ، ومن اهل بيرو . فلنفكر أيضا في القاهرة وبيروت ومدغشقر وبانكوك ومدينة مكسيكو . وكلما شسعت المسافة بالنسبة لعالم المحيط الأطلسي ، كلما كثـرت هذه الحالات البائسة ، والاعداد اليائسة ، وصنوف العذاب الذي يعانيه بشر بلا وثائق ، ضاعوا فجأة دونما قصة تُروى . ولو تأملنا في امر المسلمين المنفيين من الهند ، او اهل هايتي في منفاهم بأمريكا ، او اهل جزر البيكيني المنفيين في اوقيانيا ، او في الفلسطينيين في ارجـاء العالم العربي ، لا بد لنا ، وبالضرورة ، ان نلجأ الى التفكير في الجوانب المجردة للسياسة الشاملة : في المفاوضات ، وفي حروب التحرر الوطني ، وفي شعوب تطرد من ديارها ، وتدفع او ترمى في مقاطعات مغلقة من مناطق اخرى . ما هي حصيلة هذه التجارب ؟ اليست هي الضياع الواضح والمتعمد الذي لا رجعة عنه ؟

ونصل هنا الى القومية ، ففي ارتباطها بالمنفى مفتاح الاجابة على هذه الاسئلة . فالقومية

تأكيد بالانتماء الى مكان وشعب وتراث . وهي تؤكد الوطن الذي انشيء من منطلق وحدة لسان وثقافة وعادات : وهي بذلك تدرأ النفي ، وتقاتل للحيلولة دون ما يجره من خراب . وليس من المبالغة القول ان التفاعل بين القومية والنفي شبيه بجدلية هيغل بين الخادم والسيد ، اضداد يشكل بعضها البعض ويعرّفه . وكل القوميات ، في مراحلها الاولى ، تشترط التغلب على الاغتراب عن الأصول المحلية للهوية . والنضال من اجل استقلال امريكا ، ومن اجل توحيد المانيا او ايطاليا ، او من اجل تحرير الجزائر ، ما هو الا نضال مجموعة قومية اقتلعت من ـ او نفيت عن ـ اسلوبها الشرعي في الحياة . والقومية المنتصرة ، اي التي تتحقق ، يمكن ان تستخدم بأثر رجعي ، أو مستقبلي ، لتبرير كتابة تاريخ انتقائي ربطت فيه الأحداث في شكل سردي . هكذا نجد ان لكل قومية مؤسسيها ، ونصوصهم الأساسية شبه الدينية ، وحججهم بالانتماء ، واحداثهم التاريخية ، و الجغرافية، واعداءهم وابطالهم الرسميين . وكل هذه العناصر معا تتجمع فيما يسميه بيير بورديو Pierre Bourdieu : Habitus الموطن ، وهو خليط منطقي من الممارسات ترتبط فيه العادة والموطن لصالح اعضائه . ومع مرور الوقت يحدث ما كان جوليان بندا Gulian Benda على حق في الشكوى منه ، اي تنجح القوميات الناجحة المتحفزة في احتكار الحقيقة (كما رأينا في الحجج العلمية للرأسمالية ، او للفرنسيين ، او للاوروبيين في مواجهة الايديولوجيات الشيوعية ، او الآسيوية او الارهابية) . اما من ليسوا من هذه القوميات فهم أقل شأناً ، وهم الكاذبون .

وعلى الحافة الخارجية للاطار الذي تسيج به القومية كأمة حدود ما يفصل بين « نحن » وما هو غريب عنا ، تقع تلك المنطقة الخطرة ، الا وهي اللاإنتماء ، وهي المنطقة التي كانت الشعوب البدائية تنفي اليها من يستحق العقاب ، وهي ايضا المنطقة التي تقبع فيها مجموعات كبيرة من البشر في العصر الحديث في شكل لاجئين ، او مهجرين .

ولجدلية القومية والمنفى جوانب عديدة ، فهي تمس أشياء كثيرة في حياتنا ، حتى ان اي تناول لها بالمناقشة لا بد وان يغفل بعض جوانبها الأساسية . ومن الصعوبات الكبرى التي تواجه من يحاول فهم ارضية هذه الجدلية ، هي ان القوميات تتعلق بمجموعات ، بينما المنفى ، في مغزاه الحاد ، هو العزلة خارج المجموعة ، والافتقار الى مجموعة عضوية لها مكانها الأصلي ، والشعور بالحرمان لعدم التواجد مع الآخرين في الموطن المشترك . فكيف يتغلب الانسان على المنفى دون ان ينزلق في هوة التفاخر والتفخيم القومي ، او في المشاعر الجماعية ، او في انفعالات المجموعة ؟ ما هو الشيء الذي يستحق الانقاذ والتعلق به بين تطرفات المنفى من جانب ، وعنف التأكيدات القومية من جانب آخر ؟ هل القومية والمنفى ظواهر رد فعل الواحد للآخر في الأساس ، أي هل نجد فيهما ميزات كامنة باعتبارهما طرفي نقيض ؛ ميزات لا تقتصر على انقاذ الافراد من مساويء النقيض الآخر ؟ هل هما شكلان متصارعان من جنون العظمة او الاضطهاد ؟

هذه اسئلة لا يمكن الاجابة عليها بالكامل ، لأن كلًا منها يفترض امكانية الحديث عن المنفى والقومية بشكل محايد ، او امكانية تناولهما منفصلين ، ولا يمكن فصلهما أبداً . وفضلا

عن ذلك ، فان المصطلحين ينحدران من اكثر المشاعر الجماعية جماعية ، ومن اكثر المشاعر والتجارب الخصوصية خصوصية ، فلا توجد لغة مشتركة ومناسبة للاثنين معا . ولنأخذ السرد الروائي مثالاً لما احاول ان اصف . فكما اقترحت من قبل ، نجد كل شعب او امة تبني وعيها الجماعي بذاتها حول رواية قومية تفسر ما نفعله « نحن » ، وكيف صرنا ما « نحن » عليه ، والى أين نتجه « نحن » . وبهذا المعنى فالسرد الروائي في قول فردريك جيمسون هو عملية اجتماعية رمزية مركبة . وهي ليست في متناول كل فرد من افراد الامة بتفاصيلها ، وان كان من المؤكد ، على سبيل المثال ، ان الخطوط العريضة للرواية الامريكية ، من جورج وشنطن الى المصير الحالي ، معروفة في وعي كل امريكي . فالعديد من المكونات المدنية والسياسية للمجتمع تسهر على ايجاد هذا الوعي : كالتربية ، والتعليم ، والمؤسسات العامة ، والقضاء ، والمؤسسات العسكرية ، والرموز المجسدة في الأزياء العسكرية ، وعلم البلاد ، والاعياد القومية والنثر ، والأدب ، ووسائل الاعلام . واهم ما يحققه هذا السرد الروائي القومي هو ان يمد كل من يتمسك به باستمرارية متفق عليها ، تحافظ على الشعور بالهوية الذاتية ، وبالهدف القومي المتوقع من كل الامم ، ومن كل فرد فيها .

وانا اعتقد انه كلما ازدادت الاستمرارية السردية قومية ومركزية ، ازداد تصاعدها ، وقل تسامحها ازاء الأشكال الاخرى للسرد التاريخي . والمسألة ليست مجرد تفوق اهمية المجموعة على اهمية الفرد ، وهي مسألة صحيحة في حد ذاتها ، وانما هي انه كلما زاد سرد الرواية انتشارا وقومية ، كلما ازدادت قوته وسلطته ، وعادة ما تتحقق القوة والسلطة كنتيجة للمعارضة . وعلى سبيل المثال فان الحروب التي تنتهي بالنصر اساسية في السرد الروائي القومي . وكذلك وجود حكومة مركزية تحتكر القمع وما الى ذلك من امور .

فإذا نظرنا إليها من هذه الزاوية ، نجد الروايات القومية أكثر بكثير من مجرد قصص بريئة تروى للتلاميذ ، واكثر من مجرد اقسام مما اسماه الرومانسيون الالمان في بدايات القرن التاسع عشر بالتجربة الشعبية ، التي تتمتع بمكانة مشابهة لمكانة القصص الخرافية ، والأطباق الاقليمية ، والأزياء المحلية . الرواية القومية تتجه الى فرض الرقابة على المجتمعات ، بحيث لا تترك الا مجالاً محدوداً للخلل ، او القلاقل التي قد تنبع من التجربة الشخصية ، او من مجموعات المعارضة ، والا لحدث ما رأيناه في لبنان مؤخرا من حرب اهلية ، وهي النتيجة المباشرة لتعدد الروايات القومية المختلفة في صراع مباشر فيما بينها ، كل منها يسعى الى فرض رؤيته الخاصة لماضي وحاضر ومستقبل البلد ككل . وهناك في لبنان رواية مارونية للتاريخ ، تبدأ بمجموعة مسيحية يدعى انها انحدرت عن الفينيقيين ، وينظر الى تاريخها باعتباره مرتبطاً باوروبا المسيحية ، ويزخر هذا التاريخ بزمرة من الأبطال والمعارك الكلاسيكية التي تدعم رواية الصراع ضد بيئة محيطة من المسلمين والعرب . وبصفة عامة فان الاتحاد الدرزي - السني - الشيعي (وهناك اختلافات كبرى بينهم برغم اتحادهم) يرى في لبنان بلداً عربياً ، ترجع اصوله الى تاريخ العرب ، وهذا معناه سلسلة من الاحداث ، والتواريخ ، والعقائد الجوهرية ، والمراجع ، تختلف

تماماً عن الرواية المارونية . إذاً فلا توجد رواية لبنانية واحدة تتفق عليها كل الأطراف ، وفي ذلك ضمان لاستمرار النزاع ، كما ان فيه ضرورة ملحة لرواية متماسكة يرضى بها معظم اللبنانيين .

فاذا سلمنا بهذه الحقائق المؤسفة ، نجد ان المنفى حالة للوجود غير المتصل ، فأهل المنفى اجتثوا من جذورهم ومن ارضهم ومن ماضيهم ، وعادة ما لا تكون لهم جيوش ولا دول ولا سلطات مركزية ، وان كانوا ، وهذا شيء هام ، دائبي البحث عنها ، وبالتالي فان العديدين من اهل المنفى يشعرون بحاجة ملحة الى اعادة تشكيل حياتهم المحطمة في شكل رواية يختارونها من عدة بدائل متنوعة . واهم ما يجب ان نلاحظه هنا هو ان حالة المنفى الخالية من روايات منبعثة ـ تلك الروايات التي يقصد بها لمّ شتات تاريخ اهل المنفى في كل جديد ـ هي حالة لا تحتمل ، وتكاد تكون مستحيلة في عالم اليوم . وسأعود الى هذه الملاحظة فيما بعد . ولنأخذ الآن حالة سوفييتي منشق او منفي مثل سولجينيتسن (وهو ، بالمناسبة قاص) . فهو قد ظل وطنياً ، اللهم ان روسيا هي التي عصف بها خارج مسار تاريخها الحقيقي (وهذا ما يعرفه سولجينيتسن بالطبع) (!!) . وهو ، فضلاً على ذلك ، يعرف التاريخ الحقيقي للغرب ، والذي حاد عنه الغرب ايضاً ، وبالتالي ، وبما يتفق والأشكال النابعة من المنفى ، نجد سولجينيتسن يقدم حلا مبالغاً فيه لما أصاب تجربته الشخصية من انقطاعات ، اي نجده يقدم روايةكونية وغير وطنية في خطوطها ، وأقل تحفظا بكثير من الروايات القومية التقليدية . وبنظرته هذه للامور ، يسعى سولجينيتسن الى اصلاح العالم كله ، ورده الى المعقولية والاستمرارية . اما لو كان الحال حال سوفييتي آخر أقل ابداعاً من سولجينيتسن ونُفي ، لاكتفى بالعمل في خدمة الأمريكيين : وهذا ما يفسر وجود المرتدين ، والخونة ، والمغتربين سياسياً بيننا ، وهم يتعيشون في بيئتهم الجيدة داخل الاطار البالغ التسيس للحرب الباردة .

ثم هناك من اهل المنفى يهود وارمن وفلسطينيون . وكل منهم ، دون استثناء ، خطا خطوة تبعده عن تجربة الكارثة المدمرة نحو عملية محاولة تحويل مجموعة اللاجئين الى امة ، وهي عملية غامضة ، بل وربما تكون بيولوجية في ديناميكيتها من حيث نتيجتها ، وجل هذه الطاقة الجبارة التي تولدها الحركات القومية التي اعيد بناؤها ينبع من ادب المنفى وتصويره وتضاريسه . فكم من دلالات مكثفة تحيط باسماء وتواريخ مثل بابل ، واوشفيتز ، وصبرا ، وشاتيلا ، والرابع والعشرين من نيسان (ابريل) العام ١٩١٥ ! ومع ذلك فعندما تتقاطع الحركات القومية او تصطدم فان اسوأ مظاهر القومية والمنفى تتجلى في تصارع المصالح بحدة ، مبددة كل ما يراود المرء من احلام عن القومية كخلاص ، او عن المنفى باعتباره الحكمة التي تتولد عن المعاناة .

والمنفى في قراراته حالة غيورة ، صاحبها لا يمتلك الا القليل ، فيتشبث بماله دونما عطاء يذكر ، ويدافع عنه بعدوانية ملحوظة . وما ينجزه او يحققه المرء في المنفى هو بالضبط ما لا يرغب في المشاركة فيه ، وهذه الخطوط التي يحيط بها اهل المنفى انفسهم هي التي تبرز اسوأ جوانبهم : اولاً شعور مجدد ومبالغ فيه بتضامن المجموعة ، وثانياً عداء جارف للغرباء ، حتى

الذين تتشابه ظروفهم واياهم . وحتى لو تناسينا الأهمية التاريخية والسياسية للصراع بين اليهود الصهاينة والفلسطينيين العرب ، فهل من تصلب ـ فيما يشهده العالم اليوم ـ اعنف من ذلك الذي يشوب نزاعهم ، وهو نزاع بين منفيين ومنفيين ؟ والفلسطينيون من جانبهم يشعرون انهم حولوا الى اهل منفى على يد اليهود الذين عاشوا عبر التاريخ في المنفى . ولكن من ناحية اخرى ، يعرفون ، ايضاً ، ان احساسهم بهويتهم القومية قد ترعرع في بيئة المنفى ، حيث كل من لا تربطهم به صلة الدم عدو ، وحيث يرون العالم كمكان تحاك فيه المؤامرات لتدميرهم ، وحيث كل متعاطف عميل لقوة معادية او اخرى ، وحيث اقل خروج على الخط الذي ارتضته المجموعة هو ابشع صنوف الخيانة والخداع .

وربما كانت هذه الطريقة هي الوحيدة التي تسمح بفهم اغرب مصير واعجب منفى ، اي أن يُنفى شعب على يد منفيين ، وان يحكم عليه، الى ما يبدو وكأنه الأبد، ان يعيش مرة اخرى عملية الاقتلاع بيد منفيين يبدو وكأنهم يتطلبون تكرار الرواية لأسباب يصعب على معظم الفلسطينيين فهمها . وفي صيف العام ١٩٨٢ تساءل كل الفلسطينيين عن ذلك الدافع الخفي الذي دعا اسرائيل ، التي اخرجتهم في العام ١٩٤٨ ، الى مطاردتهم لاخراجهم من ديارهم ومن معسكرات اللاجئين في لبنان . ان آداب الغرب الحديث زاخرة بقصص اضفت عليها نبلاً ونوراً : قصص الاضطهاد والضياع الذي عانى منه اليهود وقصص انجازاتهم : ولكن هذه الروايات تفقد من مقبوليتها عندما تؤدي بقوتها واستمراريتها ووجودها الى هذا الأثر الذي اضيف اليها في اطار الصهيونية والهجرة اليهودية ، الا وهو ان تُصَوَّر الروايات الفلسطينية إما باعتبارها إرهاباً بحتاً ، او لغو شعب لا اهمية له ، يجب ان يطارد ويطرد من اي مستقر . وكأن الرواية اليهودية لا ولن تحتمل التعايش وهذه الرواية الاخرى المرتبطة بها ، والتي تحكي قصة الاستلاب والضياع هي ايضا. وهذا الرفض يدعمه تماماً عداء اسرائيل للقومية الفلسطينية التي تسعى منذ العام ١٩٤٨ ، وبشق الأنفس ، الى تجميع شتاتها في مؤسسات وهوية قومية حتى في المنفى .

ونجد هذا الاحساس بدقة ، الاحساس بالحاجة الى اعادة بناء الذات من شتات وظايا المنفى ، في القصائد المبكرة لمحمود درويش ، وتعتبر اعماله محاولة خارقة لتحويل اغاني الضياع الى دراما العودة المؤجلة الى ما لا نهاية . وهكذا نراه في الأبيات التالية يصف شعوره بفقدان الدار في شكل قائمة من اشياء غير مكتملة :

ولكني انا المنفيّ خلف السور والباب
خذيني تحت عينيكِ
خذيني اينما كنتِ
خذيني كيفما كنتِ
ارد اليَّ لون الوجه والبدنِ
وضوءَ القلب والعين
وملح الخبز واللحن

وطعم الأرض والوطن
خذيني تحت عينيك
خذيني لوحةً لوزية في كوخ حسراتِ
خذيني آيةً من سفر مأساتي
خذيني لُعْبَةً، حجراً من البيت
ليذكر جيلنا الآتي
مساربه الى البيت.

ولوعة المنفى هي انقطاع الصلة بصلابة الأرض وطيب حضنها . والعودة الى الدار غير واردة . فإن « انتياس » لم يهزم الا عندما رفعه هرقل عن الأرض وسحقه ، فلما انقطعت صلة العملاق بالأرض لم يعد باستطاعته ان يمتص قوتها . ولكن القوة التي تستمد من القومية ـ وهي قوة غير متسامحة ومتشددة ومتعنتة ـ بغية تعويض القوة المستمدة من الارض ، تخفي حقيقة المنفى والاستقلال الجذري الكامن فيه . فالقومية تطمس الذاكرة ، لأن شجن الذاكرة الثقيل لا يسمح الا بالحنين وعدم الاستقرار ، وهي جوانب قد تكون من أهم الاسباب التي تدفعنا الى قراءة بروست وبنجامين . ومن الامثلة الاخرى البسيطة على حماسة القومية ، تلك الطريقة التي يستبدل اهل المنفى بها اسماءهم الاصلية الغريبة بأسماء باهتة و « عادية » في بلادهم الجديدة ، او بطريقتهم في نطق كلمات التوكيد بلكنة ثقيلة ، وغير متعمدة ، بحيث تبرز عن سياق الحديث .

ومنذ نحو جيل مضى ، طرحت « سيمون فيل » قضية المنفى بحدة لم يفقها فيها احد من قبل . فحتى لو اختلفنا ، وانا اختلف فعلاً ، مع برنامجها الذي يغلب عليه الطابع الديني ، والذي ينادي « بمد جذور » ، فان اعترافها وتصويرها للمنفى لم يفقد من قوته الكثير الى يومنا هذا ، اذقالت : « قد يكون مد الجذور من اهم احتياجات الانسان الروحية ، ومن اقل الاحتياجات المعترف بها » . ولكنها اعترفت ايضاً بأن معظم اشكال العلاج الحديثة لحالة اقتلاع الجذور في عصر الحروب العالمية ، والاعتقالات ، والابادة الجماعية ، هي اخطر بكثير من الاعراض التي تبغي علاجها . والدولة أو نظام الدولة ، الذي وصفته بأنه اخطرها ، هي من بين هذه الوسائل لأن عبادة الدولة تميل الى فرض ارتباط بها يحجب كل الارتباطات الانسانية الاخرى (الاسرة والتقاليد والمهنة) .

وسيمون فيل . في رأيي ، تعرّضنا مرة اخرى لكل الضغوط والقيود التي هي جوهر محنة المنفى . فلدينا من ناحية واقع العزلة والغربة الذي لا يسبب الاحساس بالضياع والغربة فحسب ، وانما يولد نوعا من المازوكية النرجسية تقاوم كل محاولات التحسين والتأقلم والمشاركة . فاذا وصل الشخص المنفي الى هذا الوضع الاقصى ، فانه قد يحول المنفى الى صنم يعبد ، مما يؤدي اخيرا الى ابتعاد عقيم عن كل ارتباط وعن كل التزام ، فيعيش المرء وكأن كل ما حوله

مؤقت بل وربما تافه ، ويقع ضحية استخفاف طفولي بكل شيء ، وينزلق في مخاطر فقدان القدرة على الحب . اما من ناحية اخرى ، فهناك الضغوط التي تمارس لحث الشخص المنفي على الانضمام الى احزاب او حركات وطنية ، او الى الدولة . فاذا حدث ذلك ، فان ولاءه الجديد يطمس فيه كل ما يتعلق باحساسه بفقدان جذوره ، ويواكبه فقدان للنظرة النقدية والاعتدال الفكري والشجاعة الادبية الحقة. وقد نجح كونراد في تصوير وجهي المنفى ، اولا ، في احساس يانكو بالاغتراب الذي يبلغ حد الانانية (والا فلماذا سمح لنفسه بمثل هذه الهشاشة في مواجهة المرض والعزلة بعد ان قضى كل هذه السنوات في انجلترا ؟) ثم صوره . ثانيا، في انجليزية آمي الثقيلة الخالية تماما من التأمل (والا فلماذا لم تبذل المزيد من الجهد للتغلب على ما يفصلها عن والد طفلها ، برغم الضغوط التي كانت تدفعها لمسايرة مجتمعها الريفي الصغير ؟) .

وفي محاولة ايجاد قدر من القيمة بين هذين البديلين المستحيلين ، لا بد لنا من الاعتراف بأن القومية الدفاعية لدى المنفيين ، لأنها تلزم الناس على مستوى الجماعات ، كثيرا ما تنطوي على وعي بالذات يساوي ما تنطوي عليه من اشكال غير مستحبة لتأكيد الذات ، واعني بذلك ان مشاريع اعادة البناء هذه ، كمشروع تجميع امة من اشلاء المنفى (وهي حقيقة تنطبق في قرننا هذا على اليهود والفلسطينيين) ،مشاريع تشمل بناء تاريخ قومي ، واحياء لغة قديمة ، واقامة مؤسسات قومية كالمكتبات والجامعات . وهذه المؤسسات وان صح انها عززت التركيز الحاد على الاحساس بالاثنية، الا انها تؤدي ايضا الى بحث وسبر في اغوار الذات ، يتجاوزان الحقائق البسيطة ، الايجابية ، مثل الانتماء الى اثنيةما ،ليصلا الى الوعي بالذات لفرد واحد يحاول ، مثلاً ، أن يفهم السبب في أن لتاريخ العرب واليهود أنماطاً ، كالتساؤل عن سبب الاحتفاظ ببعض الطباع المميزة حية في المنفى ، وذلك برغم القمع والتهديد بالابادة ، والتساؤل عن الروابط الخ .

وبالضرورة فإنني لا اتحدث عن المنفى كمكان متميز من التأملات الذاتية لفرد ما ، ولكني اتناوله كمكان بديل لمعظم المؤسسات الجماعية التي تمد ظلالها على الحياة الحديثة . والمنفى ، في نهاية المطاف ، ليس بمحض اختيار الانسان ، سواء ولد فيه او اصيب به ، واذا رفض المرء ان ينضم للقطيع دونما نقد ما ، ورفض أيضاً الجلوس في اطراف الساحة يلعق جراحه الى الأبد ، فهناك من الامور ما يمكنه ان ينميها في المنفى ، بل من زاوية ما ، لا تنمى الا في المنفى . وستطيع ان نسمي ذلك الشيء : الولاء لشروط المنفى ، واهمها توخي شكل أمين من الذاتية لا تشوبه مغالاة او تدليل .

ولعل من اشد الأمثلة الحديثة التزاما بمثل هذه الذاتية هو تيودور ادورنو ، الفيلسوف والناقد الالماني ، اليهودي ، ورائعته مينيما موراليا (نشرت في العام ١٩٥١) ، وهي سيرة ذاتية كتبها وهو في المنفى (١٩٤٥ - ١٩٤٧) ، وعنوانها الفرعي « تأملات من حياة مبتورة » . فهو يعارض فيها ، وبلا رحمة ، ما اسماه بالعالم « المدار » ، ومن زاويته كمنفي رأى أدورنو الحياة كلها

مضغوطة في قوالب جاهزة ، في « بيوت » مصنعة مسبقاً . وبالتالي استطرد قائلاً أن كل ما يمكن للمرء ن يقول ، او يفكر ، أُنتج ليستقر في شكل شيء قابل للتحويل الى سلعة ، مثله في ذلك مثل كل الأشياء الاخرى . فاللغة رطانة ، والأشياء معروضة للبيع ، وهنا تصبح المهمة الفكرية للشخص المنفي ان يرفض هذه الأوضاع فيما اسماه ادورنو بممارسة الجدلية السلبية . فكما حدد هيغل وماركس ، في البداية ، فان منهج الوصول الى بلورة تراكمية قوية يمكن ان يتم من خلال الشيء ونقيضه . وها هو ادورنو يعترف ان كل من ينتمون الى تقاليدهم التي اصبحت الآن تقاليده ، لا بد وان يفكوا مكونات العملية ، او ان يبددوا ثقلها المتراكم الذي أدى في القرن العشرين الى فرض قوالب على كل ما يوجد في المجتمعات الصناعية .

وبلغت جدية تناول ادورنو لهذا المشروع ان اختار لكتابة سيرته الذاتية شكلاً يختلف عن السرد المتتابع ، اختار شكل المقاطع غير المتتالية . وبما ان مفهوم «السلعة» قد تسرب الى جوهر المجتمع الحديث ، فلم يعد لأي مقولة خاصة بالهوية او التعريف ان تكون صحيحة ، كالقول ان كتاباً ما هو « س » او « ي » . واضاف ادورنو ان حتى الحروب ، ببشاعتها ، تجد لقوتها المباشرة أمانا لها في « الاخبار » ، وذلك في كل المجتمعات المدارة . فالحياة نفسها والاسلوب حقيقتان طالما هما في جانب المعارضة ، بعيداً عما هو قائم : « الحياة الفعلية لا تكون ولا تقدر على ممارسة الاستقراء حقيقة الا بمنأى عن الحياة . فبينما الفكر يرتبط بالحقائق ويتحرك من خلال نقدها ، الا ان حركة الفكر تظل تعتمد على احتفاظها بالمسافة المشار اليها . فالفكر يعبر عما هو قائم بدقة ، لأن ما هو قائم لا يطابق تماما صورته كما يعبر عنها الفكر » . (١٢٥) . ثم يعود ادورنو فيضيف : « المسافة ليست بمنطقة أمان ، ولكنها ساحة توتر » حيث يكمن خطر « اضفاء صفة التقنية على البعد الداخلي » ، وهو بهذا الاعتراف يظل وفيًا لمنهجه السلبي الصارم .

وتأملات ادورنو حول حياته الخاصة تمر من خلال ساحة التوتر هذه ، التي « لا يبقى فيها شيء بريء او حميد » ، وحيث لا يبقى للكاتب موطن سوى نصه الهش القابل للانكسار . وفي موضع آخر يقول : الموطن ماضٍ ، وان دك المدن الاوروبية بالقنابل ، مثله مثل معسكرات السخرة والاعتقال ، لَهُوَ بمثابة منفذٍ لحكم اصدره تطور التكنولوجيا منذ زمن طويل حول مصير البيوت التي لم تعد تصلح الا لاستعمال مؤقت ، تُرمى بعده كعلب المأكولات الفارغة . وامكانية الاقامة قد قُضي عليها تماماً بفعل المجتمع الاشتراكي ، فهو ان لم يصب الهدف يهدم اركان الحياة البورجوازية » . ويصل ادورنو الى النتيجة التالية : « إن أفضل نهج سلوك ازاء كل هذه الامور هو عدم الالتزام ، والبقاء المعلق : أي أن يعيش المرء حياته الخاصة طالما ان النظام الاجتماعي واحتياجات المرء لا تقبل بغير ذلك ، شريطة ألا يُضفي عليها الأهمية التي تُضفى على شيء ملموس اجتماعياً ، ومناسب على الصعيد الشخصي » . وخلاصة القول ان ادورنو يعلن بسخرية جادة : « أن لا يشعر الانسان براحة ، وانتماء في بيته ، فهذا جزء من الاخلاقيات المطلوبة » .

قليل من سيرغبون في تقليد ادورنو ، ومجاراته في وقفته الصارمة في وجه كل ما هو غير اصيل . وهو لا يُلام ، وان بدت عزلته الغيورة معبرة برغم انفها ، فان نثره الصعب والرامي أبداً الى ازالة الأقنعة يرغم القارىء على تغيير نظراته الى بيته نفسه ، ويحرر وعي القارىء نسبياً بحيث يتمكن من النظر الى داره نظرة متجردة نوعاً ما ، اي نظرة الشخص المنفي ، والا فإن عقل الشخص المنفي الذي لم يتغلب بعد على صدمة فقدان الديار ، والذي يشعر بالريبة في مواجهة ارتباطات لا يعرف مداها بعد ، عقله هذا، قد يغوص في موقف استسلام لا أمل فيه . وهذا ما فعله ادورنو في النهاية . ولكن المهم انه يحـرك الآخرين ويشجعهم على مـلاحظة وتسجيل المفارقات بين المفاهيم والواقع ، بل والنزاع بين نظم مختلفة من القيم العميقة؛ تلك القيم التي نقبل بها ، مثلما نقبل اللغة ، قضية مسلمة والتي ترسخ افتراضاتها فتصبح عقائد جوهرية لا تخضع للمساءلة او التفكير .

والمغزى يرمز إلى واقع أن البيت ، في عالم علماني وعرضي ، هو شيء مؤقت ، بل وان الحدود والحواجز ، وان كانت مفيدة لأنها تسيجنا فتحتفظ بنا في جو من الالفة والأمان على ارض معروفة هي وسكانها ، الا انها يمكن ان تتحول الى سجون او معازل نحميها بعنف يفوق الحاجة او التعقل .

وثمة مقطع له جمال لا ينسى بقلم هوغو عن سانت فيكتور ، وهو راهب من ساكسونيا عاش في القرن الثاني عشر ، يقول فيه : « وبالتالي ، فان العقل المتمرس يكتسب فضائل عظيمة إذا ما تعلم ، تدريجيا ، ان يغير ويبدل في الأشياء المرئية والعابرة ، حتي يتمكن بعد ذلك من تركها وراءه نهائيا . والرجل الذي يجد في وطنه مصدر سعادة ما زال رجلاً مبتدئاً ، اما الذي يجد في كل تراب وطناً فقد صار قوياً ، ولكن لا يبلغ الكمال الا من اعتبر العالم أجمع ارضاً غريبة عليه . فذو الروح الحنونة يركز حبه في مكان واحد من العالم ، والرجل القوي هو الذي يشمل بحبه كل الأماكن ، والرجل الكامل هو الذي اطفأ جذوة حبه » .

أما عن ايريك اورباخ ، عالم الآداب العظيم من قرننا العشرين ، فقد قضى سنوات الحرب منفياً في تركيا ، وهو يطرح المقطع السابق مثالا لكل من يرغب في تجاوز قيود الحدود القطرية والاقليمية . وبذلك فقط يمكن للمؤرخ مثلاً ، أن يبدأ في فهم التجربة الانسانية وسجلاتها المكتوبة في تنوعها وفي خصوصيتها ، وإلا ظل اكثر التزاماً بردود فعل الرفض والتحيزات منه التزاما بالحرية السلبية المرتبطة بالمعرفة الحقة . ولنلاحظ ان هوغو يوضح مرتين ان الرجل « القوي » او « الكامل » ، يحقق استقلالاً وبعداً من خلال الارتباطات ، وليس بمجرد رفضها . والمنفي يستند على وجود الحب الحقيقي للوطن الأصلي للانسان ، وعلى الارتباط به . وعالمية المنفى لا تكمن في فقدان المرء لهذا الحب او لهذا الموطن ، وانما تكمن في هذا الضياع غير المتوقع الذي يتضمنه كلاهما . فلننظر الى التجارب اذن وكأنها على وشك الزوال : فما الذي يربطها بالواقع ويمد جذورها فيه ؟ ماذا يمكن ان نحتفظ به منها ، وماذا نتخلى عنه وماذا نسترد ؟

والاجابة على هذه الاسئلة تتطلب استقلالا وعدم ارتباط من جانب من يشعر أن وطنه « عذب » ، بينما ظروفه تحول دون استعادة هذه العذوبة او اخذها في الاعتبار ، وتستبعد تلك العذوبة من البدائل المنبثقة عن الأوهام او العقائد الجوهرية .

وقد يبدو هذا القول بمثابة وصف علاج للنظر الى المستقبل بكآبة لا يخفف من حدتها شيء ، ولموقف الرفض من كل حماسة ، ولكنه ليس كذلك بالضرورة.. وان بدا غريباً أن نتحدث عن لذات المنفى ، الا ان ثمة بعض الصفات الايجابية لقلة من ظروف المنفى ، خاصة عندما « ينظر المرء الى العالم اجمع باعتباره ارضاً غريبة » فإنه يصل الى رؤية فريدة . فلمعظم الناس وعي بثقافة واحدة ، ومكان واحد وموطن واحد : اما اهل المنفى فلهم وعي باثنين على الأقل ، بل واكثر . وهذه التعددية في الرؤية تؤدي الى ما يسمى بفهم لاي مسألة بجانبيها ، كما انه يؤدي اساسا الى وعي بابعاد متزامنة ، وفي لغة الموسيقى يسمى ذلك وعي النغمة وصداها ونقيضتها . وبالنسبة للشخص المنفي ، فان عادات الحياة والتعبير والنشاط في البيئة الجديدة لا بد وان تسير ووراءها ذكرى او معرفة بمثيلاتها في بيئة اخرى . فلنأخذ مثالاً : إذا قرأ عربي القصص والروايات الاوروبية ، فهو يفعل ذلك بوعي بماهية الرواية ، وكذلك بخلفية ثقافية عربية لم تدخلها الرواية الا في بدايات القرن العشرين ، ولذلك فيمكنه البحث في دور الطاقات الانسانية التي انصبت في الرواية ، في انجلترا ، بينما اتجهت اتجاهاً آخر في مصر او في سوريا مثلاً .

والبيئة الجديدة والقديمة نابضتان في وعي الشخص المنفي ، بل قائمتان بشكل ما ، ومتزامنتان كالنغمات الموسيقية . ولمثل هذا الوعي استمتاع فريد من نوعه ، خاصة وان واكبه عند الشخص المنفي وعي بابعاد واضداد اخرى تقلل من صرامة حكمه ، وتسمو بتعاطفه وتفهمه . كما ان هناك إحساساً بالانجاز يكمن في نوعين آخرين من انواع انشطة المنفى : التفوق على مواطنيه الجدد في قدراتهم المحلية (فلنتذكر كونراد ونابوكوف في ابداعهم في مجال الاسلوب باللغة الانجليزية) ، والتصرف وكأنما ينتمي الشخص المنفي الى اي مكان لأن لا مكان له . ومع ذلك فكلا التصرفين ينطوي على خطورة؛ وهذا ما يشكل جزءاً من متعتهما .

وباختصار إذاً ، فالمنفى لا يكون ابداً حالة رضى ودعة أو أمان ، ومهما ولد من نظريات أو دروس مطمئنة نسبيا في الثقافة بعامّةٍ ، فمعظمها يظل هشاً وواهياً امام سخرية الحياة في المنفى وعدم استقرارها . وقد عبر الشاعر والاس ستيفنس عن المنفى في قصيدته الرائعة فقال : « المنفى هو حالة الشتاء » الذي يجاور الصيف والخريف وتباشير الربيع ولكنه لا ينالهم ابداً . وربما كانت تلك طريقة اخرى للقول إن حياة المنفى تسير بحسب تقويم مختلف ، فصوله أقل وضوحاً واقل رتابة وتتابعاً منه في ظروف العيش في الوطن . فالمنفى هو الحياة معاشةً خارج النظام المألوف ، ويعوزها المركز وتتضارب نغماتها ، وما ان يألفها الانسان حتى تنفجر قوتها المزعزعة من جديد .

ترجمة نهاد سالم

الجديد في علوم البلاغة

مصطفى صفوان

هل جد جديد في علوم البلاغة بعد أن ظلت نظرية الاستعارة ، منذ أن صكها أرسطو في عبارات مأثورة ، هي هي عبر العصور والحضارات ؟ نعم ، وهو جديد يشمل علاقة الانسان باللغة بعامّة .

يعرف أرسطو الاستعارة في كتاب الشعر بقوله : « تقوم الاستعارة في أن يطلق على شيء اسمٌ ينتسب الى غيره » . ومن البيّن ، من هذا التعريف وما يتبعه من الشروح أنه يتضمن مسلمة فحواها أن الأشياء تقوم في ذاتها بما هي جواهر اولى (كالشمس أو أوليس) ، أو بما هي جواهر ثانية (كالأجناس والأنواع) وأن لكل شيء صورته المحددة ، حسية كانت أو عقلية ، ثم بعد ذلك تأتي الأسماء فتنسب اليها للدلالة عليها . هذه المسلمة يعز على « الفكر » أن يتخلى عنها . فلو أن الكلمات لم تكن جُعِلَتْ ليدلّ كل منها على شيء محدد بعينه ، دون غيره ، لانفتح الباب أمام أهواء السفسطائيين ومغالطاتهم التي نعلم مدى حرص أرسطو على تفنيدها ببيان قيامها على اللعب بالألفاظ . ولم يقف الأمر عند ذلك بل كاد ينتهي ببعض الفلاسفة الى أن يضمروا للكلمات عداءً أشبه بالكراهية وان لم يستطيعوا بطبيعة الحال مقاطعتها . وأبلغ مثال على ذلك الأسقف باركلي ، الذي لا يني عن رجاء القارىء (وان كانت فلسفته لا تقر الا وجوده الأسقفي ووجود ربه) أن يترك الكلمات جانباً ، ليتأمل المعاني عارية ، مجردة من ثياب الالفاظ المزعج .

صحيح أن هذه المسلمة تثير إشكالات كثيرة تَمثّل في الأسئلة الآتية : أهناك فكر بغير ألفاظ ؟ ثم من نسب الأسماء الى الأشياء ؟ أهو العرف أو الاصطلاح ؟ من هم الذين اصطلحوا ؟ القدماء ؟ هل اصطلحوا بغير كلمات أو بكلمات ما كانوا ليصطلحوا لولا سبق الاصطلاح على مدلولاتها ؟ وفي نهاية الأمر نجدنا أمام مشكلة المشكلات : ما أصل اللغة ؟ هذه الإشكالات وغيرها قد شغلت كثيراً من العقول على مدى العصور ، فلم تجد لها العقول حلاً ، لأن الظلام لا يتبدد ـ اذا سمح لي القارىء بهذه الاستعارة ـ إلا اذا طلع النهار . وهدف هذا المقال انما هو تبيان ان المعنى بالنهار ، في هذه الاستعارة ، انما هو نظرية العالم السويسري فردينان دى سوسير في ماهية اللغة .

ان السمات التي تتميز بها نظرة سوسير الى اللغة تمثل في « أقوال » ذاعت كأقوال هيبوقراط ، بالمعنى الذي عرفه هو نفسه لتلك الكلمة اذ كتب في احدى مذكراته[١] : « انها ليست مسلمات ولا مبادىء ولا مقررات بل هي تحديدات ، حدود نعود فاذا بنا نعثر دوما على الحقيقة بينها ، من أنّى بدأنا » . من هذه الأقوال القول بخروج العلامة اللغوية عن مبدأ السببية ، وبأن كل شيء في اللغة مبني على الاختلاف ، فلا مجال مثلاً للحديث عن الكسر حيث لا وجود للضم والنصب ، ثم بالتفرقات المتعددة بين اللغة والكلام وبين الدال والمدلول وبين التزامن والتعاقب ، الخ . هذه الأقوال يوضح بعضها البعض الآخر . ولكن هذا التوضيح المتبادل لا ينفي امكانية ترتيبها ترتيباً منطقياً . من هذه الوجهة يحتل مبدأ اللاسببية المقام الأول بينها .

هذا المبدأ يعني في الظاهر أنه ما من سبب كان يحول دون اختيار « اليسر » اسما للعسر ، وعكسا بعكس . ولكن من ذا الذي كان بيده هذا الاختيار ؟ يكفي أن نضع هذا السؤال حتى نرى أن الاختيار لا يملكه من استخدموا اللغة أنفسهم ، وحتى نرى وجه الخطأ في نظرة علماء النفس (على الأقل في عصر سوسير) اذ رأوا في اللغة صورة تثبت بالاصطلاح : « **انهم يتجاهلون الظاهرة الاجتماعية ـ التاريخية التي تجر دوامة العلامات في الزمن ، وبذا تحرّم على السواء جعلها لغة ثابتة او لغة قائمة على الاصطلاح ، فإن هي إلّا النتاج الذي يلده النشاط الاجتماعي في كل لحظة ، فارضاً إياه بمخرج عن كل اختيار** » . ومنه يتبين أيضاً أن مشكلة اصل اللغة مشكلة سفسطائية لا أصل لها سوى اعتيادنا الحديث عن « اللغة الأم » ، وعن الفرنسية التي « تنحدر » من اللاتينية ، الخ . فأما الحقيقة فهذه : « **ان مشكلة أصل اللغة لا تختلف عن مشكلة تطوراتها .** » « فان تولد لغة حدث لا وجود له قط ، ويكفي أن ننظر في محاولة كخلق « الاسبرانتو » حتى نتبين السبب : ١ ـ غياب كل حافز (فكل شعب راض بلسانه) ، ٢ ـ حتى لو وجد الحافز لاصطدام بمقاومة الجماعة . فلا غناء في أن فحدد نحن ما نعنيه بالمولد : لأن اللغة نفسها لا حدود لها في الزمن » .

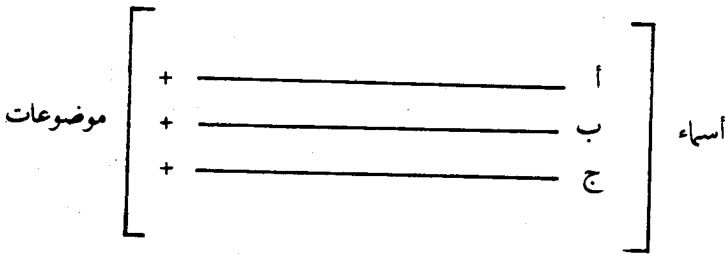
وخلاصة ما سبق هي أن مبدأ اللاسببية يفقد كل مغزاه ، كما بينه اللغوي الايطالي دماورو ، اذا فصل بينه وبين التاريخية الجذرية للغة . فان لم نفصل تبين لنا أن هذا المبدأ ، في حقيقة أمره ، انما يرشدنا الى الحدود المضروبة على اختيار المتكلمين ، أو بعبارة سوسير : « **ان اللغة لما كانت لا تقوم على علاقات طبيعية لا يمكن تصحيحها بالعقل ، كما هو الشأن في الزواج مثلاً : فالمناقشة ممكنة في تعدد الزواج او عدمه ، ولكن لا في استخدام الحرف الابجدي في مطلع الكلمات دون غيرها ، أو في استخدام كاو (بالانجليزية) دون فاش (بالفرنسية ، للدلالة على البقرة)** » . ان اللغة ، وهي الشرط في كل حساب ، لا يمكن تصحيحها بالحساب . يبقى أن نرى كيف جمع سوسير بين هذا الالحاح على تاريخية اللغة الجذرية وبين البنيائية التي هو مؤسسها .

إنا نجد الاجابة على هذا السؤال في نص ليس أوجز منه أن قسناه بدسامة فحواه ، لا بعدد سطوره[٢] : « **ان مشكلة اللغة تعرض للغالبية وكأنهم بصدد ثبت بالأسماء . في الباب الرابع من سفر التكوين نرى آدم يخلع الأسماء (. . .) . وفي باب السيميولوجيا (علم العلامات) : معظم التصورات**

التي يصطنعها ، أو على الأقل ينقلها الينا فلاسفة اللغة ، تذكرنا بأبينا الأول آدم وهو ينادي الحيوانات ، ويعطي لكل اسمه . أمور ثلاثة تغيب غياباً مطرداً من الظاهرة التي يتوهم فيها الفلاسفة وجود اللغة .

١ ـ أولاً تلك الحقيقة التي لا نحتاج حتى الى الالحاح عليها ، الا وهي أن جوهر اللغة لا يقوم في الأسماء . فان هو إلا عارض أن توافق العلامة اللغوية موضوعاً نعرفه بالحواس مثل الحصان ، أو النار ، أو الشمس ، بدلاً من فكرة مثل « وَضَع » . مهما كانت أهمية هذه الحالة فليس هناك من سبب واضح لاتخاذها نموذجاً للغة ، بل الأصدق العكس . الى هنا لا يعدو الأمر في أغلب الظن أن يكون خطأ مبنياً على سوء اختيار المثل .

ولكن الأمر ينطوي ، ضمنياً ، على إتجاه لا يجوز لنا أن نتغاضى عنه ، ولا أن نخلي سبيله ، فما هي اللغة في نهاية أمرها : ثبت بالموضوعات . موضوعات معطاة من قبل . أولاً الموضوع ، ثم تأتي العلامة : وبالتالي (وهو الأمر الذي سوف ننكره دائماً) قاعدة أعطيت اياها العلامة من خارج ، وتصوير للغة بالعلاقة الآتية :



بينما التصوير الحقيقي هو : أ ـ ب ـ ج بمخرج عن كل معرفة بعلاقة فعلية من قبيل إ ——— + مؤسسة على موضوع .

فلو استطاع موضوع ما ، أينما كان ، أن يكون بمثابة الحد الذي تقف عليه العلامة ، لكف علم اللغة عن أن يكون ما هو من قمته الى أساسه ، ولما نجا العقل الانساني بعدُ من ان تصيبه ذات الضربة ، كما هو واضح من هذه المناقشة . غير أن الأمر الى هنا ، كما سبق قوله ، لا يعدو ان يكون نقداً ثانوياً ينبغي توجيهه الى الطريقة التقليدية في فهم اللغة حين نريد معالجتها معالجة فلسفية . إن لمن المخيِّب يقيناً ، أن نبدأ بأن نخلط بها ، كما لو كان ذلك عنصراً اولاً ، تلك الظاهرة ، ظاهرة الموضوعات المسماة ، التي إن هي إلّا أحد عناصرها . ولكن هذا لا يعدو أن يكون خطأ مبنياً على سوء اختيار المثل ، ولو أنا وضعنا بدل Helios (الشمس في اليونانية) ، أو ignis (النار في اللاتينية) ، أو Pferd (الحصان في الألمانية) ، شيئاً مثل [ ] لجنبنا أنفسنا خطأ الانزلاق في رد اللغة الى ما هو خارج عنها .

الأخطر بكثير هو الغلطة الثانية التي يقع فيها الفلاسفة بعامة ، والتي تقوم في تصورهم على :

٢ ـ إن الموضوع ما ان يحمل اسماً حتى يخرج من ذلك كل ما ينقله السابقون الى اللاحقين دون توقع

ظواهر أخرى! او على الاقل اذا طرأ تغيير فما يخشى منه (في ظنهم) إلا على الاسم وحده، كما في افتراض تحول Fraxinus الى fr'ene . ومع هذا فالفكرة أيضا لا تسلم. وَلَهَذا وحده مدعاة الى مراجعة النظر في زواج الفكرة والاسم حين يتدخل في المركب الفلسفي هذا العامل الذي لا تسبق رؤيته أبداً حضوره، والذي نجهله جهلاً مطبقاً، ألا وهو الزمن. ولكنا ما كنا نرى حتى في ذلك شيئاً يلفت النظر، شيئا تتميز به اللغة ويؤلف خاصيتها دون غيرها لو أن الأمر وقف عند هذين النوعين من التغير، وهذا النوع الأول من الانفصام الذي تبارح به الفكرة من تلقاء ذاتها العلامة، سواء أتغيرت هذه أم لم تتغير. فإلى هنا لا يزال الشيئان (الفكرة والعلامة) كيانين مستقلين. فأما السمة المميزة بحق فهي الحالات التي لا حصر لها، والتي يُحدث فيها تغيير في العلامة تغييراً في الفكرة نفسها، والتي نرى فيها دفعة واحدة أنه لم يكن هناك اي فارق، من مرحلة زمنية الى مرحلة زمنية، بين مجموع الافكار المميزة وبين مجموع العلامات المميَّزة.

علامتان تندمغان بفعل التطور الصوتي: الفكرة ايضا تندمغ إذاً، الى حد معين (تعينه مجموع العناصر الأخرى).

علامة تتميز بذات الطريقة العمياء: معنى، إذاً، يلتصق لا محالة بهذا الاختلاف الناشىء.

ها هي ذي أمثلة، ولكن لنسجل منذ الان إلام تخلو من كل قيمةٍ وجهةُ نظر تبدأ من علاقة بين الفكرة والعلامة موضوعة خارج الزمن، خارج النقل من جيل الى جيل الذي يعلمنا وحده، تجريبياً، ما قيمة العلامة .

إن أهمية هذا النص لا تقف عند نقد تصور اللغة على أنها ثبت بما يتضمنه ذلك من اخضاع الدوال للمدلولات إخضاعاً مباشراً. فهذا النقد قد قام به هيغل من قبل على أحسن وجه[٣]. ولكن الأهم هو التصور الجديد الذي يأتي به سوسير، والذي يقيم عليه هذا النقد ، ألا وهو تصور نسق من العلامات (أ ـ ب ـ ج) **كل شيء فيه علاقة**. وهو ما يعني أن أ مثلا لا تؤدي وظيفتها باعتبارها صوتاً له دلالته المباشرة على شيء، أو معنى ما، بل باعتبارها في جوهرها لا ـ ب أو لا ـ ج. هذا التعريف من شأنه أن يثير حيرة تتمثل في هذا السؤال: وكيف يمكن اسناد الوجود الى ما ارتفعت عنه كل سمة ايجابية؟ أو بعبارة أقرب الى مشكلاتنا اللغوية: إذا كانت للعلامة سمة إيجابية، لم تكن اختلافاً محضاً، أو علاقة؛ وإذا لم تكن لها مثل هذه السمة فكيف تتسنى لنا معرفة أن العلامة التي ترد في الجملة مرتين هي ذات العلامة؟

من المعلوم أن هذه المشكلة قد شغلت سوسير إلى حد كبير وأنه ضرب لحلها أمثلة متعددة أولها لعب الشطرنج الذي لا يمكن أن نعرف أي قطعة منه (ولتكن الحصان) بشكلها الحسي، الذي يمكن استبداله بأي شكل آخر ما دام يختلف من بقية القطع، وإنما بقاعدة نقلها. وسنكتفي هنا بمثال الشارع الذي أعيد بناؤه.

إن أي منزل يختلف عن سواه دون أن نستطيع تعريفه بهذا الاختلاف عينه، فهو باق ولو هدت المدينة من حوله، ولو هدمناه وحده لما أثر ذلك في بقية المنازل: ولا هو يتغير بتغير علاقته بهذه، فإن زاد ارتفاعاً عن أحدها لما أضاف ذلك شيئاً الى ارتفاعه. إنه لاصق بنفسه لا يعرف القسمة ولا الكثرة. على العكس من ذلك يعرّف الشارع بمحله في نسق المدينة بحيث لا نستطيع حتى القول إنه ما ليست سائر

الشوارع إذا كنا نعني بذلك أن له وجوداً يحمل صفات لا تحملها هي، بل الأحرى أن وجوده نفسه إنما يتحدد بهذه الغيرية المتجلية في نسق المدينة، حتى ولو هُدمت جميع مبانيه ثم أعيد بناؤها. فالمبتدأ في قولنا: «إنه ما ليست سائر الشوارع» ليس في الحقيقة مبتدأ يسبق الاضافة النافية، بل هو نتيجة للنفي الذي لا تعريف له إلا به. والخلاصة هي انه إذا كان وجوداً بلا جوهر فهويته كذلك بلا شيء استحق الهوية، كما أن وحدته بلا واحد.

هذه الاعتبارات تمهد السبيل إلى الاجابة عن السؤال الذي وضعه سوسير للمرة الأولى على هذا النحو: في جملة «أيها السادة، لقد اندلعت الحرب، أقول لكم إنها الحرب أيها السادة». هل هي كلمة «ساده» نفسها التي ترد مرتين؟

فأما أن «السادة» كلمة واحدة فهذا ما لا يتطرق اليه الشك. يبقى أن الواحد هنا هو الاختلاف أو المقابلة، بمعنى عدم مطابقة الكلمات الأخرى. أو بعبارة ثانية: إن هذا الاختلاف يعرّف قطعا وحدة ملموسة الجوانب، غير أن هذه الوحدة ليست صفة لواحد، او ليست صفة يتصف بها «شيء إيجابي» كما يقول سوسير. ولهذا، عيناً، كانت هذه الوحدة التي لاشك أن اجمل رمز لها هو معقفا سوسير الفارغين في النص الآنف الذكر، كانت تتصف بهذه الصفة الفريدة، الا وهي إمكانية ظهورها في أكثر من موضع دون ان نستطيع القول ان ظهورها هنا يطابق ظهورها هناك، وهو الأمر الذي يدحضه ما بينهما من المسافة، ولا بأنها هي هي تحت المظهرين، فما هذا التحت؟ إن قولنا بأن الكلمة نفسها ترد في الجملة مرتين، إنما يعني التقابل نفسه: مع «السيدات»، مثلا، على مستوى اللغة.

يبقى أن التقابل على هذا المستوى لا يمنع استعداد الكلمة لخلق معان جديدة بحسب العلاقات الجديدة التي يدرجها فيها الكلام. أقول: «أيها السادة، لقد اندلعت الحرب»، هل يعني ذلك أني أدركت تمام الادراك ما يحمله هذا النبأ؟ ليس بالضرورة؛ فالأحداث تأخذنا دائما على غرة. لهذا أكرر: «أقول لكم إنها الحرب أيها **الأغبياء**». فذلك هو معنى «السادة» إذ ترتد ثانية اليّ والى من أتحدث إليهم. كانت «السادة»، في مطلع الجملة تعني المخاطبين بما هم ذكور، وبما يقتضيه الخطاب من التأدب: فأما في آخرها فهي عنوان إدراكي الهارب، أو الوشيك، لهول الحدث.

إني أترك هنا الخوض في الاعتراضات الكثيرة التي وجهت الى نظرية سوسير، والتي مؤداها أنها نظرية تجعل التخاطب (Communication) بين الناس مستحيلاً، ما دامت الكلمات يتغير معناها بحسب مواقعها كما تتغير قوى الجيوش. يكفيني النص على النتيجة التي أرجو أن تخرج بوضوح من جميع الاعتبارات السابقة على ايجازها، ألا وهي: إن نظرية سوسير، لو كذبت، لاستحال تفسير قدرة الكلمات - مهما جمدت معاني الألفاظ في القواميس - على خلق معان جديدة: سواء أنجم عن هذا الخلق الصلح أم الشقاق، وهو كثير، وإن تجاهله الفلاسفة وكثير من علماء اللغة.

يبقى ان القول بتوقف معاني الكلمات على مواقعها، بما يؤدي اليه هذا القول من طرح الفكرة الشائعة القائلة بأن لكل كلمة معنى جعلت له لا يحتاج الى نظرية لغوية عميقة. فلقد سبق الفيلسوف برنتانو الى ملاحظة سديدة مؤداها أنه لما كان جميع عالم المعاني مؤسساً على حروف خالية من المعنى، في

ذاتها، فالأمر كذلك بالضرورة في الكلمات: فهي أيضاً تفقد قابليتها لكل معنى جديد لو كان لكل منها معنى في ذاتها. ونعلم أيضا أن ريتشارد ـ وهو قطعا لم يقرأ مذكرات سوسير لأنها لم تكن قد نشرت بعد ـ يبدأ كتابه المأثور في فلسفة البلاغة بنقد لاذع للرأي القائل إن كل كلمة تملك معناها الثابت مثلما تملك حروف هجائها، نقد يبين فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا في بعض فروع العلم كهندسة اقليدس، ويقترح بدلها فكرة «حركة المعنى» بما هي حركة ذات أثر رجعي لا تتبين بمقتضاها معاني الكلمات إلا بانتهاء الجملة، أو المقال. وبذا يقترب ريتشارد من إحدى أفكار سوسير الرئيسية، التي تجعل من نظريته نظرية لا يستغني عنها علم البلاغة.

نعم، إن الخدمة الجليلة التي تسديها الينا نظرية سوسير إنما تقاس بإجابتها عن هذا السؤ ال: علام يتوقف ظهور المعاني الجديدة؟ فمن البين، في ضوء ما سبق شرحه من هذه النظرية، أن هذا الظهور ينبني على طبيعة العلاقة بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود. وهذه العلاقات لا تخرج عن نوعين: الترابط والاستبدال(٤). فالجملة، أو الكلام، بوجه عام، ربط بين الكلمات من جهة (ومنه تأتي «حركة المعنى» التي تحدث عنها ريتشارد)، ثم هو ينم من جهة اخرى عن اختيار كان يمكن ان يأتي في محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى.

وهنا يأتي محل الاشارة بما أسداه رومان جاكوبسون، إذ بيّن أن الترابط والاستبدال هما محورا اللغة، وأن العجز عن الكلام (آفيسيا) بأقسامه التي لا حد لها، والتي انتهت إليها الدراسات السابقة، يمكن حصره في قسمين: إما خلل في محور الترابط أو في محور الاستبدال. ثم هو قد تعرض بعد ذلك لما يسمى بنظرية «الاشكال». إنا نعلم كيف استبد هنا الولع بالقسمة بعلماء البلاغة من كل عصر ومكان. ولكن المهم هو أن التفرقة بين هذه الاشكال كانت تنبني على النظر في العلاقات بين المعاني أو الأشياء، فإذا بك ترى المجاز، مثلا، يقسم أقساماً لا تنتهي، يحظى كل منها باسم يخص به تبعا لنوع العلاقة، كعلاقة الحاوي بالمحوي (كما في: شربت الكأس)، أو الجزء بالكل (كما في: رأيت ثلاثين شراعاً)، الخ. وكأن المعاني كان لها وجود قبل أن يخرج بها الكلام الى الضوء، وكأن هناك حداً مضروباً على ما يمكن أن يجد به الكلام الحي البليغ. وهنا يقوم فضل جاكوبسون إذ استند إلى بنيائية سوسير، فبيّن أن هذه الاشكال جميعها يمكن ردها الى قسمين كبيرين بحسب وقوعها، إما على محور الترابط، وهو المجاز، وإما على محور الاستبدال، وهو الاستعارة. يبقى أن نعلم هل يقع الشكل على هذا المحور أو ذاك، مدفوعاً إليه بما هناك من العلاقات بين المعاني والأشياء (وهو إذاً تابع لها) أو بين الألفاظ (وهو إذاً خلّاق لها). هذا سؤ ال لا يضعه جاكوبسون، وأغلب الظن أنه لم يترك الاحتمال الأول كلية، دليل ذلك حديثه عن «محور الاستعارة أو الشبه». وإنما ندين بالتحرر من هذا الاحتمال إلى جاك لاكان.

فبحسب لاكان، لو أنّا قلنا «كثير الرماد» لما انبنى قولنا على رباط بين شيئين، كثرة الرماد والكرم، بل أن كثرة الرماد في حد ذاتها ربما كانت دليلاً على القذارة. وإنما تقوم الكناية على الترابط بين اللفظين، «كثرة الرماد» و«الكرم»، وهو ترابط لا يستقيم الا حيثما وجدت تقاليد محددة للضيافة، لا قيام لها إلا

بقيام اللغة، شأن كل التقاليد المتوارثة. ومنه يخلص لاكان الى صيغة « جبرية»(*) للمجاز:

و (د . . . . . . دَ) ═══ د (ــ) م

تتسنى قراءتها على النحو الاتي: المجاز وظيفة (و) لما بين دالين (د ، دَ) من ترابط (. .) تقوم فيه (═══) إمكانية فصل (ــ) الدال (د) عن مدلوله المألوف (م).

فإذا انتقلنا الى الاستعارة كان الخطأ الاكبر الذي تبرزه نظرية لاكان هو الاعتقاد بأن معنى الاستعارة يكمن في الكلمة التي تحل محلها الاستعارة، وبأن الدافع اليها هو ما بين مدلول الكلمتين من جامع الشبه. خذ مثلاً هذه الأبيات من قصيدة أمل دنقل المَعْنْوَنَة « مرآة»؟

ـ هل تريد قليلاً من البحر؟

ـ إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدي : البحر والمرأة الكاذبة.

أنكتفي بأن البحر هنا استعارة تعني الوعود، ويبرزها ما بين ماء البحر وكثرة الوعود من شبه؟ لو أن الأمر كذلك لكفى القول: « إن الوعود كثيرة كماء البحر»، ولكان هذا القول « حكمة» لا جديد فيها، وليس استعارة شعرية. إن جمال هذه الاستعارة وقوتها إنما يكمنان في كونها تسفر عن جوهر الوعد بما هو كلام لا يسبر غوره إلا المستقبل ـ إذا سبر ـ ولا تدري منه، بما هو كلام، من أنت في مرآة الاخر. أين تعب الوجود الانساني إن لم يكن في اضطرار المرء الى البحث عن حقيقته ـ تلك الحقيقة التي لا تغيب عن الشاعر الاشارة اليها في نهاية قصيدته ـ في مرآة الآخر، أو مرآة كلامه؟ كذلك أقسى من الكذب الصريح ولو ورد على لسان المرأة.

فإذا رجعنا الى مثال أرسطو المأثور تبين أننا لا نفهم منه شيئاً إذا وقف فهمنا عند التقاط أن « مساء الحياة» يعني « الشيخوخة». ثم ماذا تعني « الشيخوخة»؟ هذا تحديداً هو ما تكشف عنه الاستعارة لمن يستمع: الساعة التي يقبل فيها الظلام. إن حقائق الحياة الكبرى تعصى على الكلام الصريح، لذا تركت مثل هذا الكلام للخطباء، والرسل، والمبشرين، وغواة الحِكَم، وأصحاب المنابر، أما هي فلا تدنو إلا لاستعارات الشاعر.

وليس يعني ذلك أن وراء كل استعارة سراً. فلنأخذ مثلاً هذه الاستعارة التي لا يكاد يخلو كتاب من كتب البلاغة من ذكرها: زيد أسد. هل كل معناها أنه شجاع كالأسد؟ كلا، بل إن مجيء « أسد» محل « شجاع»، فضلاً عما ينم عنه من اليقين الأقوى عند المتكلم على ما ينبه اليه عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز، من شأنه أن يضفي على شجاعة زيد طابعاً فريداً يجعل منها لا صفة من صفاته، ربما تخونه، بل علامته وعنصره اللازم حتى لينعقد به النسب بينه وبين طبقة أخرى من الكائنات.

إن الاستعارة، بحسب لاكان، ليست مجرد اتيان بدال محل دال آخر، فهناك استبدالات لا يخرج منها أي معنى جديد كما هو الشأن بين المترادفات، بل هي المسلك الذي ينفذ به المتكلم الى معنى الدال

المسقط[٦]. ومنه تخرج هذه الصيغة الجبرية:

و (دَ) د ـــــــــ د (+) م

وقراءتها كالاتي: الاستعارة وظيفة تستبدل دالا بدال آخر كما في (بحر: دَ / وعد: د) استبدالاً يقوم به الوصل (+)، أو الالتحام بين الدال المسقط (د) ومدلوله المبتكر (م).

وأخيرا، فلقد يعجب القارىء إذ يرى محللاً نفسياً (جاك لاكان) يدلي بدلوه في مجال ليس في الظاهر مجاله. ولكن الواقع ان فرويد اذا كان قد اكتشف شيئاً فهو أن الاحلام تحفل بالمجازات والاستعارات[٧]، وان كل عرض هستيري إنما يستر وراءه استعارة. حتى لقد ادى به الأمر الى ان يكرس لدراسة اشكال النكتة ومسالكها كتاباً يقارن بأمتن ما كتب في علوم البلاغة. المجاز والاستعارة في الأحلام؟ أمعنى ذلك أن الدوال تعمل وحدها على اظهار معان جديدة لم يسبق التصريح بها حيث لا إعمال للفكر؟ نعم، ولربما كان ذلك المخرج الى كلية جديدة لا تقارن بالانسانية (هومانيزم) التي هي في اول الامر، وآخره، أيديولوجية؛ كليةٍ تتعدى الشرق والغرب معاً.

ملخص

مرت القرون دون ان تتغير نظرية « الأشكال»، كالاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية... الخ، وذلك لارتباط هذه النظرية بتصور مؤداه أن وظيفة اللغة إنما تقوم في الإعراب عن الأشياء والمعاني المستقلة عنها، السابقة عليها. هذا التصور قد تعرض له هيغل بالنقد، مبيناً انه لا قيام للأشياء او للجزئيات بغير اللغة أو بغير الكليات، ولكن هذا النقد لم يكن من شأنه أن يؤدي الى تغيير النظرية المذكورة. وإنما أمكن هذا التغيير حين بيّن سوسير ان اللغة نسق تتوقف فيه المدلولات على طبيعة العلاقات بين الدوال، وهي علاقات تنحصر في الترابط والاستبدال. من هذا المنطلق استطاع رومان جاكوبسون ان يستبدل بما سبقت اليه الدراسات البلاغية من تقسيم الأشكال اقساما لا تنتهي بحسب العلاقات بين الأشياء (كالشبه، أو كعلاقة الجزء بالكل، أو الحاوي بالمحوي الخ). قسمة لا تستند إلا إلى « محوري» اللغة: الترابط الذي يقع عليه المجاز بفروعه، والاستبدال الذي تقع عليه الاستعارة بفروعها. سوى ان بعض تعبيرات جاكوبسون تؤدي الى الظن بأن وقوع الشكل على هذا المحور، أو ذاك، إنما يتبع ما بين الأشياء من العلاقات. وإنما يعود الفضل في تحرير الأشكال من هذه التبعية تحريراً تاماً إلى جاك لاكان.

---

(١) جميع الاستشهادات من هذه المذكرات التي نشرها جودل في جنيف، في العام ١٩٦١، الا إذا نُصَّ على خلافه.

(٢) ننقله عن نشرة دماورو لمحاضرات سوسير، الحافلة بالتعليقات والهوامش، باريس، ١٩٧٢، ص ٤٤٠ ـ ٤٤١.

(٣) أنظر قسم « الوعي» في علم ظهور العقل، ترجمة مصطفى صفوان، نشر دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢.

(٤) استخدم هنا مصطلحات جاكوبسون الذي يرد ذكره في الفقرة التالية. أما سوسير فكان يتحدث عما تمكن ترجمته بالعلاقات الاستدعائية والنحوية.

(٥) بمعنى انها تسمح باستبدال الكلمات بالحروف كما تسمح الصيغة الجبرية بوضع الاعداد محلها.

(٦) اما المجاز فهو المسلك الذي تتسنى به في المحل الأول مداورة الرقابة.

(٧) انظر تفسير الاحلام، ترجمة مصطفى صفوان ومراجعة الدكتور مصطفى زيور، نشر دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

أبو العلاء المعري: مذنب أم بريء؟

هادي العلوي

ابو العلاء المعري، التنوخي، نزيل معرة النعمان في حلب، هو المعبّر الأمثل عن منحى التنوير في الاسلام، وفيه يجتمع من مقومات الموقف النموذجي لمفكر حر، ومناضل اجتماعي، ماقد نجده متفرقاً في سواه، على المستوى الذي مسه الجواهري في لحظة وعي عابرة، ولكن مدهشة حين قال للمعري في ألفيته:

أحْلَلْتُ فيك من الميزات خالدةً — حرية الفكر والحرمان والغضبا
«مجموعة» قد وجدناهن مفردةً — لدى سواك فما اغنيننا أربَا

ومع مراعاة قيود التعبير الشعري لا اود أن ينحصر الذهن في أن المعري لم يتميز إلا بهذه الخصال الثلاث العظيمة: حرية الفكر، الحرمان (الطوعي)، الغضب ـ النقد، نزعة التمرد، حالة العصيان ضد الثوابت المترسخة في مجتمع متمدن، أي طبقي. فالمعري منعكس أوسع تنصب فيه خلاصات حضارة عملاقة كان هو جزءاً متميزا منها وعنصر تمرد أساسي ضدها؛ فهو نتاجها الذي تأوجت فيه حتى بلغت النقطة الحرجة التي تؤذن بالانعطاف في مجراها الأرأس لكي تستحيل الى شيء آخر ينفيها في مجرى جديد، تنحل فيه تناقضاتها المدمرة لتبني كياناً آخر ينطلق منها دون أن يتعثر بأشلائها. ولعلها لو استجابت له حين تَزَرْوَنَتْ فيه لما سقطت شهيدة العجز عن التناسخ.

لا اشتهي القول ان تلك الحضارة قد استشهدت لأنها عصت المعري، فقد كانت هي بدورها رهناً لعناصر سقوط داخلية وخارجية، ذاتية وموضوعية، كان لا بد أن تؤدي بها الى ذلك المآل المحتوم. لكن المعري هو أحد الشهود على أن حضارة كتلك الحضارة العربية الإسلامية كان يمكن لها أن تتناسخ في مركب جديد لو أن أرضياتها، التي نسميها اليوم بالظروف الاجتصادية، أي التي تندمج فيها عوامل التأثير الاجتماعية والاقتصادية معا، استطاعت أن تسيرها في مسار آخر لا ينتهي بها إلى ذلك المـزْنَق. وكان من بين تلك الخيارات ان تستمع لنداءات المعري وتفتح معه حواراً جدياً تتعرف به مواضع أقدامها، وتبادله الرأي فتقبل منه ويقبل منها، وتعود بالتالي لتنسلخ من مسلّماتها

ـ التي بدأت عامل شد واندفاع، وتراجعت في زمانه لتغدو بالتدريج عامل تفكك وانقطاع. وكان هو يدرك أن مسلمات يتداولها الناس خمسة قرون لا يمكن لها ان تحتفظ بشبابها نفسه، فكما أن عمر الانسان محدود فكذلك عمر اليقين. لا يستمر يقين خمسة قرون دون ان يتزعزع، ويدخل في تعارض مع أهله وأرضياته، فيصبح عدواً بعد أن كان صديقاً. ومن هذا الصديق الذي صار عدوا جاء المعري ليحذر الناس:

أفيقوا، أفيقوا، يا غواة فإنما ديـاناتكم مكر من القدماء

وهو يعرف أن للانسان أداة حاسمة يستطيع، إذا استخدمها، أن يتخلص من هذا العدو فيهيب به:

أيها الغِر إن خُصِصت بعقل فاسألنه فكل عقل نبيُّ

هنا حيث يفجر فيلسوف المعري ثورة في تاريخ الوعي الاسلامي بقي صداها خافتا تحت رماد الزمن التركي، وكأنها كانت تنتظرنا لنأتيها حاملين مصباح كارل ماركس حتى تكشف لنا عن وجهها.

وهو لا يجهل أن الرهان في هذا كله يقع على السياسة، التي تحسم كل شيء. ويتحسس حالة الاقتران بين المسلمات والسلطان من خلال الربط بين وقائع الحياة اليومية بفسادها ومظالمها، وبين نهج السلطة، فيدعو الى تبديلها:

إن العراق وإن الشام مذ زمنٍ صفران ما بهما للملك سلطان
ساس الأنام شياطين مسلطة في كل قطرٍ من الوالين شيطان
من ليس يحفل خمصَ الناس كلهم إن بات يشرب خمراً وهو مبطان
متى يقوم إمام يستقيد لنا فتعرف العدل أجيال وغيطان؟[1]

ويتجاوز المعري بذلك دائرة التجريد الى الفعل، فالعقل ليس محض انكفاء للمفكر بل هو حركة، والخروج من المسلمات يرتهن بتبديل السلطة؛ المؤسسة الحامية لليقين. وهو لهذا لا يهاجم المسلمات وحدها، ولا يقف عند هاجس العقل كأداة لحرية الفكر، وإنما هو معني في الوقت نفسه بالهم السياسي، ومن هنا تكامل وعي المعري معروضا في مجمل استذهاناته التي اشتملت عليها اللزوميات بوجه خاص: نقد مجاهر للعقائد يَتَخَصَّل بالشمول؛ فلا يهاجم عقيدة لحساب أخرى، وإنما يقف في مواجهة الكل بعيداً عن مزايدات الاديان بعضها ضد بعضها، لأن الصراع الديني عنده هو صراع على المواقع، وهو يريد أن يخرج من هذا كله إلى منطقة الوعي البشري المُعَقْلَن. تنديد بالسلطة وتحريض عليها، أي دعوة الى الثورة. نقد للمثقفين وفضح لادوارهم في اسناد المؤسسة المطلوب الثورة عليها. يقابل ذلك مَوْذَجة التطابق بين الوعي والنفس في شخصه: الالتزام الصوفي بما يريد هو من الناس أن يفعلوه. امتناع عن العدوان يشمل حتى الحيوانات. مقاطعة شاملة

للسلطة. اعتدال في المعيشة يعارض به سلوك الحكام، مقترناً بوعي مقروم لمفارقة الجياع - المتخوفين. وأخيراً امتناع عن الزواج يمتحن به ارادته، ويعرض به احتجاجه ضد انجراف البشر عن تعاليمه، من خلال تهويم تتلبسه روح ناقمة، فيحرضها على التعارض مع الذات، في دعوة يائسة للانتحار الجماعي سرعان ما ترتد لتصبح قصيدة من لزوم ما لا يلزم، تنفي التعارض بتمييزها بين ما يلزم الناس وما يلزمه دونهم.

يتحرك أبو العلاء في خط هجومي ينتظم مجمل دعواته للغير، والتزاماته الشخصية معاً، ويتحدد في وجهين: مرئي ومتضمن. من قبيل الأول كتاباته التي هاجم فيها الأديان والحكام وما بينها من ظواهر وحالات. ومن قبيل الثاني تحريمه أكل الحيوان والامتناع عن الزواج مخالفا السنة، ودعا غير الى الاكتفاء بزوجة واحدة خلافاً لمبدأ تعدد الزوجات المؤكد في الشرع.

المعري، إذاً، هو النقيض الاكثر اكتمالا لمجتمع استنفد مرحلته التاريخية. وهو يتمثل، واعياً أو لا واعياً، مستلزمات وثبة محتملة خارج حدود التقنيات التي تعدت عمرها الطبيعي. في ذلك الأوان كان المجتمع الاسلامي قد أصاب تطوراً كبيراً في قواه المنتجة، وشارف على بلوغ طور التراكم البدئي لرأس المال، في ظل نشاط تجاري هائل شمل الاقاليم الممتدة من اسبانيا، مروراً بالبحر المتوسط، وشمال افريقيا، فآسيا الغربية، فالوسطى، فالشرق الاقصى. وكانت في حينها تجارة حقيقية تقوم على انتاج صناعي وزراعي متقدم، وتتكامل فيها سيرورتا الاستيراد والتصدير بمستوى يجعلها عامل ازدهار اقتصادي وتراكم نقدي، وليس عامل استنزاف كالتجارة العربية الراهنة مثلا. وكان المعري احد شهود ذلك التطور (أحدهم وليس أوحدهم)، وكان هو في حدّ ذاته إرهاصاً فكرياً لمرحلة قادمة من ذلك الغرار الذي رأيناه فيما بعد في القرن الثامن عشر الفرنسي والذي توج بالثورة الفرنسية مفتتحا مرحلة جديدة في تاريخ أوروبا، ثم في تاريخ العالم. وأنا هنا أتكلم عن المعري وحده وقد لا يسعني لو أردت أن أتحدث عن تلك الملابسات التي نقلت «الثورة الفرنسية» من العالم العربي إلى أوروبا وأخرتها من أواسط القرن الحادي عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر. وأقول لهذا إن المعري كان إرهاصاً، من جملة إرهاصات أخرى، عديدة، قد تكافئه إذا اجتمعت، وتقصر عن شأوه إذا تجزأت، وقد يفوقها في جانب وتفوقه في جانب، لكنه يبقى على كل حال حلقة مركزية تتوسط منحى التنوير - التجاوز في تاريخ الاسلام، وأقول بالتالي إن مسار التطور الاسلامي لو اطّرد فلم يُكْبَح لكان المعري أحد أنبياء المرحلة الجديدة. وكان ينتظر من هنا للحضارة الاسلامية أن تدخل في حوار مع المعري بوصفه «ابناً باراً» لولا أن مسار تطورها فرض عليها أن تتعامل معه كولد عاق.

واجه فيلسوف المعرة طوال النصف الثاني من حياته ردود فعل متفرقة متفاوتة الشدة. لكنه بقي في إبانها مثابة للزوار والطلاب يقصدونه من انحاء شتى في مشرق العالم الاسلامي ومغربه. ولم تتحرش به السلطة، كما لم تقف المؤسسة الدينية منه موقفها من الحلاج والسهروردي، برغم أنه كان

أكفر منهما، أو على الاقل، أكثر مجاهرة بالكفر. ويمكنني اجمال اسباب ذلك فيما يلي:

١ ـ إن المعري، برغم معاداته للسلطة، وتحريضه عليها، لم يرتبط بحركة منظمة تضعه وجهاً لوجه أمام كيان سياسي معين. وكان هذا هو السبب الأرأس في دموية الموقف الرسمي من الحلاج. ومن الجدير بالذكر هنا أن الشكل الغالب على القمع في العصور الاسلامية كان هو القمع السياسي دون الفكري.

٢ ـ إن الحقبة التي عاشها المعري كانت اكثر انفتاحاً وتحضراً من البرهة التي تلتها، والتي تميزت بغلبة الاتراك السلاجقة، وما رافقها واعقبها من طغيان السلفية على الفرق الإسلامية الأخرى. وفي هذه البرهة عاش السهروردي الذي قتل بأمر من صلاح الدين بناء على تقرير أعده رجال الدين في حلب ضده.

٣ ـ انتماء المعري الى عائلة وجيهة يضم نسبها القريب عدداً من القضاة المتنفذين. ولعله مدين لهذه العائلة في سلامته من اعتداءات الغوغاء. فضلا عن أن نمو شخصيته الفكرية أحاطه بهالة تكريم تجعل المساس به من جانب السلطة صعب المرام إلى حد ما.

أضف إلى هذا أن المعري لم يكن يفتقر الى الدهاء الذي افتقر إليه الحلاج. وتحتوي لزومياته على نقاط ضعف يمكن فهمها في ضوء ذلك. فهو يتحدث في إحداها عن ضرورة السلطة، ووجوب طاعتها، وفي أخرى عن حشر الاجساد. وهناك قصيدة ليست من اللزوم يؤكد فيها سلامة ايمانه وقيامه بالفرائض. وفي إحدى اللزوميات يفاجئنا بهذا التساؤل:

هل ألحد السيف؟ أم قلّت ديانته؟ — أو كان صاحب توحيد وإيمان
ورابني منه ترك الجاحدين سدى — لم يفجعوا بروس منذ أزمان

متقمصاً بذلك شكلًا من الاسقاط النفسي قد يكون صادراً عن لحظة رعب منعكسة. ولو أن المعري قتل بعد هذين البيتين لكان مقتولاً بفتواه. وهو مع ذلك يعترف بأنه منافق، هكذا على المكشوف:

أُنافق الناس إني قد بليت بهم — وكيف لي بخلاص منهمُ داني

ومن أساليبه في النفاق استعمال المجاز لأجل التعمية:

وليس على الحقيقة كل قولي — ولكن فيه أصناف المجاز

ولست أشك في أنه استطاع التعمية فعلا. والمعري نشأ في بيئة شيعية باطنية، فهو أدرى بفنون التقية والمداراة. ولعله مدين لهذا الفن بطول عمره بل وفي اسعاد محبيه من المؤمنين، الذين عز عليهم أن يخسروا مثله فتشبثوا بمجازاته لاثبات إيمانه. وهذا ما أزعج ابن الجوزي فاتهم أولئك المحبين بأنهم «إما جهال بأمره أو ضُلّال، على مذهبه وطريقته».

تلك العوامل قد يكون لها الفضل في تجنيب المعري مصير الحلاج، لكنها لم توفر له الراحة الابدية. ويستفاد من مصادر سيرته أنه كان يشكو من الناس وظلمهم له، ولكن من غير أن يذكر حادثة معينة جرت عليه منهم. ومن المحتمل أنه كان يشير إلى اللغط الذي ثار حول اللزوميات، وما قد يكون اقترن به من تهديدات من جانب الناس، أو مخاوف من جانبه. وقد شكاهم مرة إلى أحد زواره من أدباء الأندلس فرد عليه هذا الزائر بخبث: ماذا يريدون منك وقد تركت لهم الدنيا والآخرة؟ يقصد أنه حرم نفسه من نعيم الدنيا بالزهد فيها، ومن نعيم الآخرة بالكفر الذي سيدخل به النار. وقد وردتنا ردود شعرية وأهاجي كتبها المؤمنون في حياته وبعدها. منها بيتان لمؤمن من معاصريه جاء في أولهما:

كلب عوى بمعرة النعمان لما خلا من ربقة الايمان

ويبدو أن حملة التنديد به قد أخذت تتعاظم مع مرور الوقت. ثم بدأ يواجه في سنينه الأخيرة كبساً متزايد الشدة يطالبه بإعلان الاعتذار. جاء هذا الكبس من مصدرين يقترن بكل منهما مفصل هام في حياة المعري، هما السلطة والعامة، مما سنفصله فيما يلي.

أشرت آنفاً إلى الاعتبارات التي خففت من ضغط السلطة على أبي العلاء، وأضيف هنا أن الفيلسوف كان يعيش في معرة النعمان من أعمال حلب. وكانت بلاد الشام حينذاك جزءاً من الخلافة الفاطمية التي استعصمت في مصر، ولو أنها لم تكن متمكنة في الشام كما في مصر. والخلافة الفاطمية تقوم على المذهب الاسماعيلي ـ الباطني، ويفترض أنها، كالمعري، متهمة بالمروق، فأولى بها ألّا تقلق منه، لا سيما وأنه مثلها يحب علياً بن أبي طالب ويخصّه بالاحترام، ويميل إلى أهل البيت ميلاً فسره بعض الشيعة، تعسفاً، بأنه دليل على تشيعه، بل وذهب الاسماعيليون المتأخرون إلى الزعم بأنه منهم حتى أدرجوه في تراجم أعيانهم. ولعل سلامته من السلطة ترجع في جانب منها إلى هذا الاعتبار، الذي يبقى سلبياً إلى حد ما حتى ظهور المؤيد بالدين، داعي الدعاة الفاطمي في القاهرة. وكانت توجهات هذا الداعية تعكس، بتطرف، الفكر الاسماعيلي المرسَّم بالسلطة الامبراطورية لدولة الفاطميين، التي جمدت مبادىء جوهرية في الدعوة دخلت في تعارض مع الظروف الخاصة للدولة. وقد تصرف المؤيد مع المعري من منطلق سلفي لا تجمعه صلة بمبادىء الدعوة، وحاسبه على أمور صدر عن الاسماعيلية مثلها أو أكثر مروقاً منها. وكان يراسله من القاهرة ويلزمه إلزامات نقلية من النمط الذي يستخدمه رجال الافتاء في مساجلاتهم، مستعيداً بذلك نهجاً ابتزازياً سبقه إليه سلفه ابو حاتم الرازي، من دعاة الاسماعيلية في المشرق، مع الفيلسوف الطبيب أبو بكر الرازي في أواخر القرن الثالث الهجري، ومسجلاً على الاسماعيلية، إلى جانب هذا الأب السلفي، وقفة غير مشرفة ضد اثنين من أكبر أعمدة التنوير في الاسلام.

جرت هذه المراسلات في أواخر أيام المعري وانقطعت بوفاته. وقد استخدم في ردوده على إلزامات الداعي لغة اعتذارية لا تراعي أسلوب الجدل المنطقي، وتكرسها كردود على الزامات فوقية، وليس كسجال بين طرفين متكافئين، مما يجعلها أشبه بإفادة متهم منها بردود فيلسوف. ويبدو

لي كأن المعري قد أتقن هذه اللغة، التي مرت بنا أمثلة منها في اللزوميات، ثم نراها تتضح أكثر مع تقدمه في السن، حيث تبدأ وساوس الشيخوخة تفعل فعلها في فيلسوف متوحد لم يجد من بين أقرب تلاميذه من يتمثل شيئاً من إفاضاته(*). وكان مع هذا الوهن يتلقى المزيد من كبسات المؤيد فتهبط اعتذاراته الى تملق لداعي الدعاة، ثم إلى تضرع بأن يكف عنه يده،فلا يزيده ذلك إلا تمادياً، ولا يجد الشيخ الفاني ابن الأربعة والثمانين عاماً من يحميه، أو يوقف اندفاع داعي الدعاة،إلا الموت الذي يأتيه وهو أحوج ما يكون إليه.

إن محنة المعري مع داعي الدعاة هي محنته المؤجلة مع السلطة. وقد أخذت مجراها الطبيعي، الذي توقف بالموت، في رواية شعبية تفيد أن داعي الدعاة أمر بحمله مخفوراً إلى القاهرة، وأنه انتحر بالسم ليتخلص من ذلك. والمتواتر أنه مات موتاً طبيعياً.

على الصعيد الآخر، نجد المعري يصرّح في «زجر النابح» بالخوف من العامة. وينبغي التحفظ في مقصوده من لفظ العامة هنا. ففي أوان المعري، كانت الفرق الاسلامية لا تزال تتقاسم النفوذ مع السلفية التي لم تكن قد انفردت بعد بالسيادة. وكان للاعتزال والباطنية والكثير من الفرق الكلامية المارقة، كما كان للتيار الفكري الحر،مواقع في المجتمع الاسلامي تمنع من القول أن المعري عاش في وسط غريب، أو معاد تماماً. وإلى هذه الحقيقة يشير فقيه حنبلي كان هو الآخر متهماً بضعف الايمان، وهو علي بن عقيل (٥١٣ هـ)، وذلك في إفادة يقول فيها إن سبب نجاة المعري وأمثاله من القتل مرجعه إلى عدم تمكن الايمان في الاكثرين، واعتلاج الشكوك في قلوبهم. وهذا دليل من «شاهد عيان» على أن السلفية لم تكن هي مذهب العامة في زمانه. ومن المرجح لذلك أن تكون «العامة» التي تخوف منها المعري هي على وجه الحصر تلك الفئة من الغوغاء الدينية الواقعة في العادة تحت تأثير رجال الافتاء. وكان لهذه الفئة نشاطات في المدن الاسلامية سبقت زمان المعري، وكانت تقوم بالاعتداء على الشخصيات الفكرية التي تختلف معها، حتى لو لم تكن متهمة بالمروق. ومن هذا ما حصل للطبري المؤرخ على يد الحنابلة في بغداد، وللمحدث النسائي في فلسطين على يد المتعصبين من أهل السنة. وقد مات النسائي على اثر اعتداء بالضرب والركل تلقاه وهو يحدث على المنبر. وكاد علي بن عقيل، المشار اليه آنفاً، يلقى حتفه على يد زملائه الحنابلة حين اظهر تعظيمه للحلاج وطفحت على لسانه ميول معتزلية، لولا أن يتوب.

وكان لهذه الفئة، برغم أنها لم تكن أكثرية في ذلك الحين، قدرة على الاستزلام ضد أفراد المفكرين، لا سيما الذين لا يجدون لهم سنداً من سلطان أو منظمة، أو عائلة، وهو حال الطبري

(*) لنضرب مثلاً من سلوك تلاميذة معه. كان الخطيب التبريزي ـ اللغوي المشهور ـ قصد المعرة للتتلمذ على فيلسوفها، وبعد عودته الى موطنه كشف عن حادثة جرت له مع الاستاذ، حيث يقول إن المعري خلا به يوماً فسأله: كيف اعتقادك؟ فقال التبريزي في نفسه، إن هذا أوان امتحان عقيدته، فأجابه: ما أنا إلاّ شاك. فقال له المعري: وهكذا شيخك. والتبريزي يعترف هنا أنه اراد التجسس على استاذه، وإلاّ فرأسه الفارغ، إلا من المحفوظات الأدبية، هو أعجز من أن يشك.

الغريب في بغداد، والنسائي المسافر في فلسطين. ومع أن هذه لم تكن حال المعري، كما بينا من قبل، فقد أمضى سنواته الاخيرة خائفاً من تحرش الناس به. وكان ثمن خوفه كتاب « زجر النابح» الذي ذكرته قبل قليل. أقول ثمن الخوف، وسيتضح للقارىء ما أقصده من هذا القول بالاستناد إلى محتوى الكتاب. وقد وصلت إلينا شذرات من هذا الكتاب نشرها مجمع دمشق بتحقيق الدكتور أمجد الطرابلسي. يقول المحقق إن أبا العلاء أملى هذا الكتاب في أواخر أيامه بعد أن انتهى من نظم اللزوميات، وذاعت أقواله فيها، وتعرضت بعض أقواله فيها للنقد والتجريح[٢]. وهو يؤكد بالاستناد إلى ياقوت أنه أملى هذا الكتاب كارهاً. ونص ياقوت الذي ورد في ترجمته المسهبة للمعري في « معجم الأدباء» يقرأ كما يلي:

« إن بعض الجهال تكلم على أبيات من لزوم ما لا يلزم يريد بها التشرر والأذية، فألزم أبا العلاء أصدقاؤه أن ينشىء هذا، فأنشأ هذا الكتاب وهو كاره».

ويحتوي المنشور على ٨٩ نصاً هي كل ما عثر عليه المحقق من الكتاب، الذي يبدو أنه كان كبير الحجم، لأن المعري اضطر فيه الى استقصاء كل موارد الاعتراض في اللزوميات وتأويلها. ويستهدف التأويل نفي صفة المروق عن النصوص المعنية، وهي مقتصرة في الغالب على اللزوميات التي تضمنت نقداً للأديان السماوية الثلاثة، أو للفرق الإسلامية. ولغته في هذا الكتاب، مثلها في ردوده على داعي الدعاة، إعتذارية متملقة لا تنم عن قناعة بل عن تكلف ومراوغة، وتشعر لدى متابعتها بثقل الوطأة على فيلسوف مسن تنتابه الوساوس من بوادر غير محسوبة قد تمتد إليه في لحظة ما؛ فهو ينافق ويداري ليس السلطة وحدها، بل الناس أيضاً، ولا يجد أمامه مهرباً غير التأويل يراوغ به ضد الخطر. وهو يلجأ في ذلك إلى الألاعيب اللغوية لاخفاء المدلول الحقيقي للنص، الذي غالباً ما يكون من الوضوح والمباشرة بحيث لا يقبل التأويل. ولم أجد في أي من تخريجاته هذه دليلا على « معرفته العميقة بأساليب البيان العربي» كما يقول محققه الطرابلسي، فهو لم يكن يتوخى التفسير، وإنما التهرب، وهذا الأخير لا يقتضي مثل هذه المعرفة العميقة، إذ يكفيه قدرة متواضعة على التلاعب بالألفاظ لاخراج النص عن مدلوله بالتعسف.

ولنقرأ هذه الأمثلة من الكتاب (النص ٢١):

وجِبِلَّة الناس الفساد، فضلَّ من   يسعى بحكمته الى تهذيبها
يا ثُلَّةً في غفلةٍ وأُوَيْسها   القَرَنيُّ مثل أُويسها؛ أي ذيبها

الثَّلة، بالفتح، قطيع الغنم، وبالضم جماعة الناس، ومنها « الشلة» في عامية الشام. أويس القرني، من زهاد التابعين، مقدس عند أهل السنة، يشبهه المعري بالذيب وهو معنى اسمه في اللغة. وقد برره في « الزجر» على النحو التالي:

« المعنى أن الناس في هذا العصر يظهرون الزهد في الدنيا وهم أشرار راغبون فيها، ومعاذ الله أن يُعنى به أويس القرني رضي الله عنه! وهذا كما تقول: رشيد بني فلان غوي، وبَرُّهم فاجر،

وديّنهم لا دين له، وهذا كلام خرج على الخصوص لأن العالم كله ليس كذلك وإنما هو على قولهم: قد اجتمع الناس إلى الأمير، فهذا لفظ يقع على الجميع والآحاد. ومثله قوله تعالى: ﴿ الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم﴾. . وإنما قال ذيك نعيم بن مسعود الاشجعي وقيل هو مَرثد بن أبي مَرثـد الغَنَوي. ومن ذلك قوله تعالى ﴿ إن الذين كفروا سَـواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون﴾. إنما المراد أن بعضهم يدوم على الكفر لا كلهم. وجاء عنه صلى الله عليه وسلم حديث معناه أنه رأى بَضْعة[٣] من أبي جهل بن هشام في الجنة، فلما أسلم عِكْرمة بن أبي جهل كان ذلك عبارة رؤياه. وقد لبث عكرمه وغيره على الكفر زماناً ثم أسلموا، والجم الغفير من هذه الأمم كانوا كفاراً في الجاهلية، ثم منّ الله عليهم بالدخول في الاسلام؟!

(النص ٣٠)

نـفـارق الـعـيش لم نـظفـر بمـعـرفـةٍ   أي المعـاني بـأهـل الأرض مـقـصـود؟
لم تـعـطنـا الـعـلمَ أخبـار يجـيء بهـا   نـقـل ولا كـوكـب في الأفـق مـرصـود

لزومية للتشكيك في العقائد. قال في تخريجها:

المعاني لفظ مطلق يتناول ما لا يقع عليه الاحصاء. فبنوا آدم يعلمون أن الله خلقهم ليعبدوه ويعظموه،كما قال سبحانه ﴿ وما خلقت الجن والانس إلا ليعبدون﴾ فهذا معروف بيّن. ثم يُجهل بعد ذلك ما الذي يقصد بأهل الأرض من حياة وموت وغنى وفقر وصحة ومرض. وهذا مستنبط من الآية ﴿ إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث ويعلم ما في الأرحام وما تدري نفس ماذا تكسب غداً وما تدري نفس بأي أرض تموت. إن الله عليم خبير﴾. فهذا وجه قوله « أي المعاني بأهل الأرض مقصود» أي: أفقر أم غنى، أم تأخير أم تقديم، أم تعجيل أم نَظِرة[٤]. .

(النص ٦٢)

ولـو طـار جـبـريـل بـقـيـة عـمـره   عن الـدهر مـا اسطاع الخـروج من الِدهـر
وقـد زعمـوا الامـلاك يـدركهـا الـبـلى   فـإن كـان حقـاً فـالنجـاسـة كـالـطُّهـر

هذه اللزومية الجميلة ترمز بعمق للقول بقدم الَعالم (عدم فنائه) وعدم تناهيه، وكونه بالتالي غير مخلوق. ولنقرأ كيف تخلص المعري منها:

الأملاك جمع مَلَك. وهذا مبني على الحديث الذي نقل من أن ملك الموت يقبض أرواح الملائكة فإذا فرغ من نفوسهم قال له الله سبحانه مت، فيموت. وإن هنا تؤدي معنى إذا كما تقول: آتيك إن استحصد الزرع. وقد علم أنه يستحصدّ لا محالة. ويجوز أن يحمل على أن يكون: ان استحصد الزرع وأنا حي، أو وأنا قادر على الاتيان. وكما قال سبحانه: ﴿ إن كنتم مؤمنين﴾، وقد علم أنهم مؤمنون. والغرض ان الملائكة إذا ذاقت ا لموت وهي اشباح طاهرة فقد صارت في لقاء

الموت مثل الذين حكم عليهم بالنجاسة لقوله تعالى: ﴿ يا أيها الذين آمنوا إنما المشركون نجس فلا يقربوا المسجد الحرام بعد عامهم هذا﴾.

حين استطاعت الذروة أن ترتكس في ظاهرة التنوير التي استوفاها المعري وأقرانه، فإنها سرعان ما وجدت نفسها بإزاء قدرة كابحة تمتلك الزخم نفسه الذي أخرج المعري إلى الوجود، بل وتتعداه فتحجمه وتسعى لالغائه، وتحقق في النهاية فوزها الساحق حين ترغم صاحب اللزوميات على التكلم بهذه اللغة العاطلة.

إن « زجر النابح» وثيقة استسلام يوقعها أبو العلاء بالأصالة عن نفسه، وبالنيابة عن ظاهرة التنوير الاسلامية في مجملها، مسجلاً ليس فقط تراجعه عن مشروعه، بعد أن دخل المزنق وحيداً، وتعذر عليه الخروج منه، بل والمصير الفاجع الذي بدأت الحضارة الاسلامية، حينذاك، عدها العكسي في طريق وصولها إليه. وقيمته تأتي من كونه شاهد اثبات لاحتضار الحضارة الاسلامية التي ماتت بعد ذلك بزمان غير طويل .فهـو،من هذه الجهة،دليل تاريخي مهم يمكن القول إنه يتضمن، في مضماره الخاص به، وضمن طبيعته الخاصة به، المغزى نفسه الذي تضمنته فيما بعد وثيقة تسليم غرناطة التي وقعها الأمير أبو عبدالله، وتسليم بغداد الذي وقعه المستعصم. ولكن هل يصلح « زجر النابح» شاهداً على براءة المعري؟ يقول محقق الكتاب الدكتور أمجد الطرابلسي:

« إذا كانت براءة الذمة هي الأصل فإن قارىء هذه الصفحات من«الزجر»لا يسعه إلا أن يبرّىء ذمة أبي العلاء وهو يلمس فيها حرصه المخلص على أن يقتنع الناس ببراءته مما نسب إليه»(٥).

وهذا الكلام يفهم منه أن المعري كان متهماً بجريمة اختلاس، أو سرقة، أوزنى، فألف « زجر النابح» ليبرىء ذمته من هذه الجنايات. وقد نسي المحقق ما اثبته هو على غلاف الكتاب، وكرر الاشارة اليه في مقدمة التحقيق، من أن المعري أملى « زجر النابح» مكرهاً. والمكره لا يبحث عن براءة الذمة لأنه يعلم أنه غير مذنب، وإنما يلجأ في العادة إلى التعمية لاخفاء مدلولات معينة عرضته للخطر دون أن ينوي التخلي عن قناعته بها. ومن هنا لا يكون « زجر النابح» أكثر من وثيقة « مرور» من نمط تلك الوثائق التي يوقعها بعض المناضلين في لحظة ضعف تحت حراب الشرطة . وهو بالتالي لا يتمتع باي قيمة في الدراسات العلائية ، ولا يلقي اي ضوء جديد على افكار المعرّي التي بلغت تبلورها التام في اللزوميات .

إننا اليوم ، وبعد أن مضى على موت الحضارة الاسلامية اكثر من سبعة قرون ، وأتضحت لنا أمور وحيثيات تمكننا من اصدار حكم نزيه على المعري وخصومه ، ندرك ـ دون الكثير من الشك ـ ان المتهم في هذه القضية هم مكارثيو الاسلام ، الذين وقفوا بمؤسستهم المطلقة الصلاحية ضد ارهاصات تطور كان مقدراً لها ، لو لم تكبح ، أن تقود العرب الى موقع آخر غير موقعهم الراهن . وهذا الكتاب ، « زجر

النابح » ، هو احد المستمسكات الجرمية ضد اولئك الناس ، يكشف لنا عن جريمة ارهاب ارتكبت ضد فيلسوف مكفوف ، اعزل ، طاعن في السن ، معدوم النصير ، فأرغمته على الكلام ضد قناعاته . وإنه لأحرى بنا اليوم أن نفتح سجل الحساب مع هؤلاء الناس ، لنتعرف على جناياتهم ، من ان نضيف الى موجوداتهم الابتزازية رصيداً يتقمص لغة العصر الحديث .

---

(١) الأنام : المخلوقات ؛ وتختص هنا بالبشر ؛ من الكلمة اللاتينية ANIMO .
خُمص : جياع . مبطان : متخوم . الغيطان : المنخفضات والسهول .
يستعيد لنا : يحتمل معنيين : يأخذ بثأرنا (من القَوَد أي القصاص) أو ينقاد لنا (من القيادة) .
(٢) زجر النابح . دمشق ١٩٦٥ . ص ١٢ من مقدمة المحقق .
(٣) بضعة : قطعة اللحم ؛ ومنع التبضيع ، أي التقطيع ؛ والمبضع آلة الجراحة .
(٤) نظرة : بكسر الظاء : تأجيل ؛ ومنها الانتظار .
(٥) مقدمة زجر النابح ، ص ٢٤ .

ل "مساءلة الحداثة"

محمد بنيس

١ ـ منذ ما يقارب القرنين ونحن نسأل عن الحداثة ، نبحث عنها ، نَحِنُّ اليها ، أو نغلق دونها الابواب ، نحاكم المرتدين بجريمة الانتهاء اليها. وتتحول الحداثة ، في منظورنا العام ، الى أفق آخر نبتغيه أو يهددنا ، نصالحه أو يدمرنا . مرة نرى الى هذا الجسد الغريب في كليته ، ومرة نسرق منه أدوات حمايتنا . والكل متورط في الحداثة ، معها أو ضدها ، يختارها كبديل لموروث الشرق ، أو جدارا حديديا يترك الشرق يتيما ، لا شرق له ولا غرب .

ولكون الحداثة ، في هذا العصر ، غريبة التصور والتحقق ، لفعلها صفة الشمول ، بدءا من أبسط المنتوجات حتى سمات الحساسية ، فإن الغرب لم يتوقف ، منذ اللحظات الاولى ، يحاكمها أو يبدلها . وها هو الآن يدرس ويخطط ويبرمج لحداثة القرن الواحد والعشرين ، أو مرحلة ما بعد الحداثة ، التي يعيش بداياتها ، فيما نحن ما نزال معلقين بأوهام التدرج في مراتبها ، فهي النموذج والفعل والألَقُ ، أو محصنين باليالتها انبثاق الشرق المغاير .

وفعل الشمول معناه أن الحداثة ليست اختيارا قوليا ، يَطَأُ العبارة وينتهي عند ملفوظها ، بل هو نمط حياة ، وتصور مجتمع ، وثقافة تقنية تكتسح الانسان والطبيعة . وإذا كنا جَزَّأْنَاهَا ، وجعلنا منها جزراً نارية أو ثلجية طافية ، فتلك حدود وعينا (لاوعينا) بها ، وليس تحققها الفعلي في مسار اجتماعي ـ تاريخي ـ معرفي لاوروبا الحديثة .

لذلك علينا لَمُّ أجزاء الحداثة الاوروبية المتناثرة في رؤيتنا ، من خلال المؤالفة الكريمة بين الاجتماع والاقتصاد والسياسة والتقنية والفكر والابداع، يعضدها تراكم المال ، ومكننة الصناعة ، ودمقرطة المجتمع ،وعقلنة التسيير ، وتفاعل الفكر والابداع بالمعيش اليومي . لهذه الحداثة تاريخها كما لفعلها الشمول ، ولن نكون هُنا مطالَبين بقراءتها إلا في حدود ارْتِطَامِنا بِهَا ، على خط التماس ، مهما بدا هذا الخط سرابا ، في شرائط تحكم الغرب في الشرق .

٢ ـ ونبتعد عنها قليلاً ، قليلاً فقط ، لننصت الى دوائر حداثتنا ، بل ، أكثر من ذلك ، لنأخذ

وضعنا الشعري ، ولو مواربة ، نخطو نحوه ، ونستصدره في تناولٍ له أن يتمركز حول السؤال . غير أن هذا التناول ـ القراءة ، التناول ـ السؤال ، مشروع له ما يهدده ضمن قسرية تاريخية ـ اجتماعية ـ معرفية .

هَا نَحْنُ نضع للتناول مركزا تأسيسيا هو المساءلة ، لانها وحدها قَلْبٌ لجهات الاختبَار والتسليم ، استغراق في تفاصيل الكائن ، وانتشار مضاد في لغة الممكن . غير أن هذه المساءلة مشروطة بالفعل المعرفي ، لا بالانفعال الذاتي . وكثيرا ما ادعت بعض الخطابات خروجها على أرضية الكائن فيما هي منغلقة فيها ، ومنغرسة في جوف متعالياتها ، مما يؤدي الى دوام الارتداد ، وبالتالي مغادرة السؤال والسائل والمسؤول ، في حالة من اليأس ، أو الإنشداد نحو ما هو سلفي في التصور والممارسة ، وقد آن لنا أن نَحْذَرَ ونحن نحفر كلية الفعل ، فليس السؤال إرادة ، بل هو إرادة ومعرفة في آن .

باللام (لِـ) وحده يكتفي هذا المشروع ، أي أنه يتغيى استدراج الحداثة نحو السؤال المعرفي ، غوايتها بمُقَدِّمَاتِ المُسَاءلَةِ ، عوض مغالطة الذات المسائلة ، وهي تلج العتمة ثم العتمة في زمن له من الارتجاج النفسي ما يفقد توازن الرؤية ، وما يكسر تماسك حدودها ، لا عقلنة لما هو غير معقلن ، ولكن أيضا بغاية تجنب مشاهد البطولة أو الشهادة .

واللام (لـ) هنا مسعى ، استخبار للتاريخي ، انجذاب نحو الشعري ، نبش غير مستسلِم لهذا المدار الذي ينوجد ضمنه وبالتفاعل معه كل من التاريخي والشعري .

٣ ـ ما هي الحداثة الشعرية العربية ؟ سؤال هو رَحِمُ الاسئلة ، حيث ينشبك تاريخ الحداثة بسماتها ، أكانت سمات بنية نصية أم سمات حساسية نوعية ، أم سمات رؤية للعالم . وهنا تتداخل التنظيرات والممارسات ، التجاوبات والصراعات ، الامتدادت والانقطاعات ، التفاعلات والتأثرات . فبأي معيار نضبط هذه الحداثة ؟ بل ، أكثر من ذلك ، من هو صاحب المعيار (موجده ، مُحَدِّدُهُ ، مستعمله . . .) ؟

إذا عدنا الى الدراسات والتنظيرات ، والصراعات ، الخاصة بالشعر العربي ، منذ البارودي الى الآن فسنجد ثلاثة تعريفات للحداثة الشعرية العربية :

١ ـ **التعريف الأول** : وهو الذي يموضع هذه الحداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي الى الآن ، او منذ ما اصطلح على نعته بشعر « النهضة » . ومعناه أن الحداثة ظاهرة تاريخية ، نشأت مع البارودي ، ولا يهم هنا ، أن نتبين مسارها ، عبر التحولات والانكسارات[1]

ب ـ **التعريف الثاني** : يؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية ، وبين جملة من الخصائص النصية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر المعاصر . وهذا التعريف يركز على الامتداد التاريخي ، كما يركز على عنصر « الرؤيا » كمكون من مكونات النص الحديث[2] .

ج ـ **التعريف الثالث** : وهو أميل الى حصر الحداثة في الشعر الاوروبي ، واعتبار ما انتج ، منذ شعر « النهضة » إلى الآن ، بعيدا عن أن يستوعب الحداثة أو يستنْطِقَهَا في الممارستين التنظيرية والنصية[٣] .

وهذه التعريفات الثلاثة متقاطعة مع استعمالات متداخلة لمستويات مصطلح الحداثة ، في العالم العربي ، تداخلا يتجلى من خلال إطلاق « الشعر الحديث » ، و « الشعر المعاصر » ، ثم « شعر الحداثة » في مرحلة تالية ، هي السبعينيات ، إما للدلالة على الحداثة كظاهرة تاريخية ، أو كخصائص نصية ، أو كاحتمال للكتابة ، ومستويات المصطلح تعيدنا الى ما هو أبعد .

نعثر على التداخل بين مصطلحي « الحديث » و « المعاصر » منذ مرحلة سلامة موسى[٤] ، وطه حسين[٥] . وبرغم أن سلامة موسى لا يتعرض للشعر العربي فإن حصره لمصطلح « الحديث » في الزمن يوضح القصد . يقول سلامة موسى « هذا الكتاب هو عرض ونقد للادب الانجليزي في السنين الاربعين الماضية[٦] . » أما طه حسين فهو يجمع بين « المعاصر » و « الحديث » في دراسة واحدة ، وهو يتطرق ، مثلا ، لموضوع « الادب العربي بين أمسه وغده » فيقول : « وربما كان من اصطناع الدقة والحذر أن أسجل منذ الآن أني لا أتنبأ بشيء لاني لا أملك الوسائل التي تبيح لي هذا التنبؤ ، وإنما أحاول أن أنظر الى أدبنا العربي المعاصر نظرة عامة أتتبع فيها بعض حقائق تطوره في العصور الماضية ، وأتوسم فيها بعض الممكنات لتطوره في الايام المستقبلة[٧] » . ثم يقول بعد ذلك « على أن هناك تطوراً لادبنا الحديث أعظم خطراً وأبعد أثرا من كل ما قدمت ، وهو الذي سيوجه الادب في المستقبل القريب الى غاياته التي لا يستطيع عنها تحولا أو انصرافا فيما أعتقد[٨] » .

هذا التداخل بين المصطلحين ، يعود ، إذاً ، الى ما قبل مرحلة الستينيات والسبعينيات ، ووجوده في مجال الادب ينعكس على الشعر أيضا ، وهذا ما نلاحظه في جل الدراسات ، بل إن باحثا قديرا مثل الدكتور إحسان عباس لم ينج من هذا التداخل في كتابيه عن « عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث[٩] » ، و « اتجاهات الشعر العربي المعاصر[١٠] » .

وقد فطن د . كمال خيري لشيوع هذا التداخل[١١] ، وترجمة كتابه لم تفلت من هذا القانون[١٢] . ولائحة الكتب والدراسات طويلة لا نرى فائدة في ذكرها .

وإذا تركنا تعدد دلالة الحداثة جانبا ، في الغرب عامة ، فإننا نصطدم بإشكالية المصطلح في الثقافة العربية ، لانه من بين ما يمكن أن يضبط علائقنا بالغرب ، ما دامت ترجمة المصطلح لا تقف عند البحث عن المقابل اللغوي لمصطلح من المصطلحات الاوروبية في اللغة العربية (فهذا هَيِّنٌ) ، ولكنها تتجذر فيما هو أعمق حيث يظل الفرق قائما بين انتاج المصطلح في محيط دلالي ، وانتقاله الى محيط دلالي آخر ، يبدو في العربية وكأنه ابتداع لغوي أكثر مما هو ملصَقٌ بحمولة معرفية ذات اشعاعات تتصل بالحداثة كفعل للشمول .

في مثل هذا الوضع التعريفي للمصطلح تضطرب المقاصد ، ويتحول كل شيء الى نقيضه

بكل سهولة ، وهذا ما أصبحنا نلمسه ونحن نعثر ، يوميا ، على الالصاقات الصحافية لمصطلح الحداثة ، تتصالح فيه الرؤيات أولا ، ثم يغمر الضباب شيئا فشيئا ما تهيأ أو يتهيأ ، فيتعرض لانكسار خارجي تمحى فيه السمات ، وتسلم السيادة للكائن المستبد . هكذا نكف عن الادراك ، ونحتمي بالمتاه ، خضوعين أو محتجين .

٤ ـ لا نجد ذِكْراً للتحديث والتجديد في مقدمات دواوين البارودي ، وشوقي ، وحافظ ، من خلال استعمال المصطلح ، رغم أن شوقي ينفرد بقوله « . . . ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفد . . .(١٣) » .

أما جبران وخليل مطران فهما أوضح في النعت والتحديد . فالاول يلخص مشروعه التحديثي في « الجديد » ، كما جاء في رسالته الي ماري هاسكل : « لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة . وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبر عنها . ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة ، بل إن ايقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة ، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة . كان علي أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة(١٤) » .

ويتحدث خليل مطران عن نزوعه نحو التجديد في مقدمة ديوانه : « قال بعض المتعنتين الجامدين : إن هذا شعر عصري ، وهموا بالابتسام ، فيا هؤلاء ، نعم ، هذا شعر عصري ، وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر . . .(١٥) » .

هذان القولان صريحان في استعمال المصطلح . وإذا كنا نحصر بداية تداول مصطلحات وتعريفات ما هو غير تقليدي في الشعر ، لانه يتطلب استقصاء وافيا ليس هنا غرضه ، فإن تناول كل من جبران وخليل مطران لمصطلحي « الجديد » و « العصري » ، ثم شيوع ظاهرة التعريف والتحديد ، هو مظهر لنا أن نلتفت اليه . تلك كانت اللحظة الاولى .

ولم يدخل التعريف والتحديد مرحلة مغايرة ، لهذه اللحظة الاولى ، الا مع الخمسينيات ، فترة ظهور وبداية انتشار الشعر الحر ، ثم الشعر المعاصر ، وبخاصة الشعر المعاصر الذي ميز النص ببنية تتمنعُ على نمطية الشعر الرومانسي ، وقد ساهم في هذا الارتجاج التنظيري كل من يوسف الخال وأدونيس(١٦) . ومن غير استخفاف نقول إن أدونيس هو الشاعر العربي الحديث الذي رافق ، بضوء المعرفة والحساسية ، اتجاهات مسألة الحداثة الشعرية ، عبر استقصاء نادر ، في كل من الثقافتين ، العربية والغربية ، وهو يعيد قراءة الشعر العربي ، مبدلا قراءة مسافات الابداع الشعري ، كاشفاً عن أسرار الشعري في ما هو « غير شعري » ، وعن التدمير في « الانحطاط » ، وعن الخطابة في « الثورية » ، وفي الوقت نفسه وهو يخترق الشعر الغربي ، واصلا بين غرب يبحث عن شرقه ، وغرب يهدم غربه ، مفيدا من ثقافته الموسوعية ، ورؤيته الكونية ، يقوده لهب الحرية ، وتأسيسية الابداع .

٥ ـ وما نستخلصه من القراءة الاولى لهذا المسار الطويل هو وجود قطيعة ملموسة بين شاعري « النهضة » ، البارودي وشوقي من ناحية ، وشعراء التحديث من ناحية أخرى . وليس مصادفة عدم تعرض كل من البارودي وشوقي للتحديث والتجديد والعصرية ، فهما ينطلقـان من إطار التصور المطلق للشعر ، فيما هما يظلان متمسكين بعودة « أبدية » للموروث الشعري . إن هذه القطيعة تتبدى في المنظور والبديل الشعريين ، كما تنغرس في أرضية مرحلة الصعود الاجتماعي ـ التاريخي في مصر القرن التاسع عشر ، وسيشرع شعراء التحديث في الاحساس بتدهور إمكانيات الانغلاق في اختيار التعلق بالمجد القديم بعد تسارع علائم الانحدارات المتوالية ، واستحالة عودة الشرق للشرق ، هذه العودة « الابدية » الموهومة التي ربما كان لها ما يبررها في اللحظة الاولى ، من مشروع « النهضة » .

قطيعة في الواقع أيضا ، وتجد تجاوباتها المباشرة وغير المباشرة في المنظور والبديل الشعريين ، دون أن تغفل هذه التجاوبات عما تحمله القطيعة من دموية الارتجاج ، واستعباد الغرب للشرق . إنّها قطيعة التصدعات ، وقد انحفرت في المؤسسات الاجتماعية والبنية الثقافية ، تدفع بالاختيارات نحو المآزق السريعة ، مهما ظل الافق أزرق والشعلة راسخة .

٦ ـ لذلك يمكن أن ننظر الى الشعر العربي الحديث ، تنظيرا وممارسة ، من خلال خطين متقاطعين ، خط البداية والتأسيس، وخط المحو والهدم ، كل منهما يحاصر الأخر ، مدة قد تقصر وقد تطول . وهذا ما يمكن لمسه منذ الصرخة الرومنسية الى الآن ، لا فرق بين فترة وأخرى ، بين حركة شعرية وأخرى . وهو ما اتفق على تسميته بـ « الازمة » . ولا غرابة في أن نجد بعض القراءات غير منحصرة في فترة محددة من فترات الزمن العربي الحديث ، وبالتالي فإن مـواقفها تنسحب على هذا الامتداد الزمني ، فلا ترى فيه غير الهباء .

طبيعي أن تكون الازمة قانونا من قوانـين التحول ، في كـل مجال من مجـالات الوجـود والموجودات ، بل إن العلم لا يتقدم الا من خلال أخطائه ، والجسد هوالآخرينمو عبر اجتياز جملة من الاعراض والامراض . هذا طبيعي إذاً ، ومن ثم يمكن الاكتفاء بإرجاع الازمة الى الجدلية الباطنية للتحول والتبدل ، فنصل الى التوقف عن تضخيم مناحي الازمة ، مادامت شرطا من شرائط تبدل البنية ذاتها ، وما دامت قانونا ماثلا في وضعية الغرب كما هو في وضعية الشرق .

بهذه الحجة المعرفية تستطيع كل قراءة خارجية أن تواجه سلسلة الخطين المتقاطعين ، وبها وحدها تتجاوز التصدعات الضمنية والعلنية . ولا نستسلم لهذه القراءة . فما يلازم وضع الحداثة الشعرية العربية يتضمن هذا القانون العام ، وهو نادر الاختبار في قراءاتنا ، كما يتضمن غيره ، وهنا تنتهي مهمة الحجة المعرفية العامة ليعلن الفرق عن جرحه .

ذكرنا سابقا أن القطيعة بين شاعري « النهضة » وشعراء التحديث تتجذر في الاجتماعي ـ التاريخي ، وربما كان المنطلق ، مع البارودي وشوقي ، هو الالتحاق بالتحولات (الاقتصادية ـ

الاجتماعية ـ السياسية) التي كانت تشهدها مصر ، كأن الواقع كان يبدو لها أكثر تحديثا من الشعر ، أو على الاقل مسألة وعيها بإمكانية التحول داخل البنية الشعرية التقليدية ذاتها ، لانها أبدية ومطلقة ، وهذا ما سينقلب مع الرومانسية التي سيحس ممثلوها ، المختلفون اجتماعيا عن شوقي ، بأثر الاستبداد التركي في الاقطار العربية الاسيوية ثم الانتدابات الاوروبية ، وانهزام الثورة العرابية ثم ثورة ١٩١٩، والوضع الاستعماري في باقي أقطار شمال افريقيا ، فيصبح الشعر التقليدي (شعر « النهضة ») معرضا للمحو والهدم ، بل إن هذا الخط يتصاعد في كل لحظة ، لاحقة ، ينكشف فيها عجز العالم العربي عن إحداث فعل التحرر .

وهذا العنصر الغائب في القراءة الاولى ، المعرفية ، ينقلها من المستوى المعرفي للنص الى المستوى الاجتماعي ـ التاريخي ، مستوى قانون حركة التحرر العربي الذي يتم الاحتكام اليه في تحديد الازمة . إن حركة التحرر العربي تخضع ، هي ذاتها، لقانون الخطين المتقاطعين، خط الانتشار ، وخط التقلص ، على امتداد العالم العربي ، ورغم أننا لن نجد صعوبة في إدراك التمفصل بين طرفي الخطين ، في كل من الحقلين الشعري . والاجتماعي ـ التاريخ ، فإن الاحتكام الى قانون حركة التحرر العربي في تحديد أزمة الشعر ، وأزمة الحداثة ، يدلنا على أن الحداثة الشعرية العربية ، وهي تخضع لقوانين جدلية النص الباطنية ، تتفاعل أيضا مع حركة التحرر العربي ، إن لم تكن حرية التجديد مشروطة بانبثاق هذه الحركة الاجتماعية ـ التاريخية ذاتها .

إن من أهم الفروقات بين الحداثة الشعرية الغربية والحداثة الشعرية العربية تتشخص في نقطة التمفصل هاته . فالحداثة الشعرية الغربية تتفاعل مع المعرفي ـ الاجتماعي ـ التاريخي ، وفي هذا السياق يمكن أن نستوعب بعدها المعرفي النقدي ضمن التجاوبات مع تحولات المعرفة الغربية من ناحية (مثلا علاقة الشعر الرمزي ـ ملارميه ـ بموسيقي فاغنر ، او علاقة السريالية ـ أندريه بروتون ـ بالتحليل النفسي الفرويدي ، أو علاقة جماعة tel quel في فترتهم الاولى باللسانيات والماركسية والتحليل النفسي) وضمن مقاومة ونقد عقلانية الألينة والتدمير والاستعباد (مثلا رامبو ـ ملارميه ـ الدادائية ـ السريالية ـ الوجودية ـ حداثة الخمسينيات) من جهه ثانية ، حيث يبدو الغرب منشطرا الى غربين ، واحد للاغتراب والتدمير والاستعباد ، والآخر للنقد والتحرر .

هي الازمة غير سلبية دوما . إنها مكون من مكونات تبدل البنية ذاتها . فسحة للتأمل ، حاجز يعلن عن طريق ـ طرق أخرى . والازمة بهذا المعنى المعرفي ليست وحدها الاساس في الحداثة الشعرية العربية ، فإلى جانبها ، وقبلها تحديدا ، تتجلى أزمة ربما أمكن تسميتها بأزمة الخارج ، وهي أزمة الموانع لا الحواجز ، أي تلك التي لا تنبثق من باطن النص الشعري ، وباصطدامها بتحولات المعرفة ضمن تحولات المجتمعي ـ التاريخي ككل ، ولكنها تلك التي يكون العنصر الخارجي ، غير المعرفي ، هو وحده مقياس كل انسياب أو تصدع ، ومن هنا تتراءى لنا دلالة العودة الى البدايات ، ودلالة المحو والهدم في كل حركة عكسية .

٧ ـ نحن جميعا متورطون في الحداثة ، وقد أصبحت أثرا من آثار جسدنا؛ كل الاطراف ،

وكل القطاعات ، في المجتمع العربي ، ترحل مبتهجة أو يائسة ، نحو الحداثة . ولا يمكن لاي كان أن يدعي انسلاخه عنها ، فالرغبات ، والمظاهر ، والنزوعات ، جميعها تتحلق حول لوثة الحداثة . وحتى لا نتوه في المفاوقات والمطابقات نثبت أن الحداثة حداثات ، والمشترك بينها هو أرضية الغرب ، تقنية ، وفكرا ، وابداعا . وهذا المشترك في الغرب هو ما يورطنا جماعيا فيها ، مهما تحكمت الخطابات التقليدية ، على الخصوص ، في تغيير المسار .

الحداثة حداثات ، والعلاقة لا تلغي الفرق ، هناك وهنا ، في المعيش والملموس والمحلوم به . وحين نمحو الفرق يتحول كل شيء مبررا لكل شيء ، أو كل شيء مشطّباً على كل شيء .

بعضنا يأتي بالآلة ويحرق الكتب ، يرفع أعمدة البرلمانات ويبطش بالتعدد ، يناصر حقوق الانسان ويقطع اليدين و /أو يحجر على الذاكرة والحواس ثم يعطي للخطاب المتعالي سلطة تسويغ مجد الاستسلام . ونقول عن هذا البعض أنه مُغَرَّبٌ (وهو يدعي أنه حامي حمى الشرق) ، وليس هذا صحيحا ، لان الغرب هو الذي يختار لهذا الشرق غربه ، بل هو الذي يختار لهذا الشرق شرقه . هو شرق لا غرب له ولا شرق . هذه حداثة التقنية المنقطعة عن جذورها الفكرية والاجتماعية والسياسية . حداثة استبداد يستديم بها الشرق استبداده ، فيما يصون خضوعه لاستبداد الغرب . هذا النمط من الحداثة عادة ما ننساه. عند التحليل ، ونكتفي بحصره في التقليد والاصالة . لذلك فإن الفصل بين الاصالة والحداثة في حد ذاتها ضَلال .

الحداثة حداثات ، وهذا يتجلى أيضاً في انفصال الغرب عن الغرب ، رغم العلاقة بينهما . الاستعباد/ التحرر ، الغربي/ الانساني ، الاسياد والعبيد/ لا أسياد ولا عبيد ، ولا يغفل الغرب انشطاره ، ولكن من هذين الغربين امتداده ، ولكل منهما مريدوه ، في أقصى الجزر ونهايات القرى المبعدة عن القرن العشرين .

وتختار حداثة الضد في العالم العربي حداثة الضد في الغرب ، وهي حداثة فكرية وسياسية بالدرجة الاولى ، على عكس حداثة التقنية التي تقيد العالم العربي ، تمنهج وتعمم استبداده . بهذه الحداثة الفكرية تعيد قراءة الموروث ، تقرأ المعيش ، تؤسس للرؤية والتصور والحساسية . هذه الحداثة الضد تَهَبُ الفكري مداه السياسي ، الاجتماعي ، الثقافي ـ الابداعي ، ونحن جميعا متورطون في الغرب ، متورطون في الحداثة .

علينا ان نسأل : لماذا الحداثة ؟ هل الحداثة جبر أم اختيار ؟ كيف نكون على حدود الحداثة ، داخلها وخارجها في آن ؟

٨ ـ يكف سؤال الحداثة عن أن يكون شعريا . ويظل مسافرا ، يعضد أو يدمر ، عبر شرائط التحقق والاحْتِمَالات . هو سؤال حضاري ، طرح بصيغ متعددة منذ ما يقرب القرنين في العالم العربي ، دون أن يفقد قوة الطرح ، ونحن ننتقل من هزيمة الى هزيمة؛ تتصدع الاجوبة ، واحدا بعد الآخر ، او تمنح نفسها للتصدع دفعة واحدة . ومع كل تصدع نسأل بسؤال الحداثة ونجيب

بجوابها ، من غير أن يكون لدينا سؤال أو جواب . تضيع السمات إذاً ، وتفتقد الذات السائلة موضوع السؤال . وهذا منحى آخر من مناحي أزمة الخارج ، وهي ما صنفناه ضمن الموانع لا الحواجز .

وننحصر في حقل الشعر ، فهو الأكثر انغراسا ، من بين الاجناس الادبية على الأقل ، في تحديد سمات الصراع بين انماط الحداثة ، والأكثر ، من بينها ، تجسيدا للتصدعات ، وللبدائل المجتلبة او المحلوم بها . وحقل الشعر بهذا المعنى يكاد يتحول الى مختبر للاسئلة والاجوبة .

ولا بد ، هنا ، من اثبات ملاحظة قد تكون لها دلالتها المتجاوزة لما هو شعري فتلمس الايديولوجي ، الاجتماعي ، السياسي . وهي ان التقليد الشعري ، منذ ما سمي بعصر « النهضة » الى الآن ، لم يحس بأي تصدع داخلي ، بل ان موقف البارودي وشوقي من الشعر السائد في مرحلتهما ، انطفأ نهائيا فيما بعد ، وقد تخلى التقليد عن لهب الفعل الشعري ، ومن ثم فهو لا يسأل إطلاقاً ، بقدر ما يفيد ، حسب درجات التوتر الشعري - التاريخي ، من اجوبة التجديد الشعري ، بغاية الاحتماء بها ، او احتوائها ، او افراغها من شحنتها الفاعلة ، ولا يفتأ ، مع كل خلل في هذا التوتر ، يرتد الى نقطته الميتة التي تتبرأ من لهب الفعل الشعري ، قديما وحديثا ، اي انه التموقع خارج كل بعد أو افق .

وتبدأ اللحظة الاولى من الاحساس بهذا التصدع مع الرومانسية ، جبران ، مطران ، مدرسة الديوان . طرح الاول « الجديد » ، والثاني « العصري » اما مدرسة الديوان فاتجهت نحو « الانساني - المصري - العربي » . يقول العقاد والمازني « واوجز ما نصف به عملنا - ان افلحنا فيه - انه اقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما ، واقرب ما نميز به مذهبنا انه مذهب انساني مصري عربي : انساني لانه يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولانه من ناحية اخرى ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصري لان دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . وعربي لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة اهم نهضة ادبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن ادبنا الموروث في اعم مظاهره الا عربيا بحتا يدير بصره الى عصر الجاهلية »(١٧) . وهذا النص ، على قصره ، يختزن دلالات مشعة ، لها اقتدار تكثيف تصور الكائن والممكن لدى مدرسة الديوان ، ولدى الرومانسية العربية ، بصفة عامة .

اما اللحظة الثانية فتنبثق مع الشعر المعاصر في نهاية الاربعينيات ونهاية الخمسينيات ، في كل من العراق وسوريا ولبنان . والاحساس بالتصدع فيها اوسع واشمل ، يخترق المسافات بسرعة محرقة ، يزداد فيها ضغط المعيش واليومي ، بفعل التصادمات المحلية والكونية ، ابرزها محليا الاعلان عن قيام اسرائيل من ناحية ، وظهور حركات التحرر الوطني في شمال افريقيا ، والانقلابات في اكثر من منطقة عربية في المشرق .

هذه لحظة الكونية ، حيث الشعر العربي يتأصل في اختيار العالم الحديث . يقول يوسف الخال

« هذا التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث وبين كوننا جوهرا في خارجه ، يضطرنا الى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث ، ومعاناة قضايا مجتمع حديث في مجتمع قديم . ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض انفسنا لانتاج ادب يجده القارىء الحديث بعيدا عن قضاياه ومشكلاته ، وفي التعبير عن معاناتنا الاخرى نعرض انفسنا لانتاج ادب يجده القارىء العربي مستوردا غريبا » (١٨) .

بل إن أدونيس يعلن عما هو ابعد في صميمية الكوني اذ يقول : « لا بد للشاعر العربي المعاصر ، في ضوء ما قدمنا ، من ان يتخطى قيم الثبات في تراثه الثقافي ، على الجملة ، لكي يقدر ان يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها . وكما هو طبيعي ألاّ يرى في تراثه الشعري قيما نهائية ، كذلك طبيعي ان ينظر الى تراثه الحضاري من هذه الزاوية . هكذا يصبح التراث العربي ، شعرا وثقافة ، جزءا من الحضارة الانسانية . ولا معنى لهذا التراث الا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة ، وبقدر ما هو انساني ، وبقدر ما هو يقوم على الحرية والبحث . ولا يلتمس الشاعر العربي المعاصر ينابيعه في تراثه وحده ، وانما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل » (١٩) .

ان شمولية الحضاري والكوني تستبد ، في هذه اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية ، بالرؤية الشعرية ، وهي تتحسس التصدع متكاملا ومتشعبا ومتجذرا . ولذلك اكدت هذه الرؤية الكونية على مسلمات اللحظة الاولى ، بخصوص :

أ ـ الخروج على الشعر العربي القديم كضرورة ، وهو موقف لا مفكر فيه لدي القدماء ، على عكس ما حصل في الحقول المعرفية الاخرى .

ب ـ اعتماد الشعر الغربي (الكوني) كمعيار للشعر والشاعرية .

ج ـ اعادة قراءة الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، في ضوء معطى « روح العصر » .

إلا أن هذه المسلمات لم تعد كافية في اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية ، لما عرفه التحول المعرفي ذاته في اوربا ، والتحول الشعري خاصة ، وايضا لاختلاف المواقع الاجتماعية ، وتباين الشرط التاريخي ، وهو ما جعل اللحظة الثانية تستبصر الفعل الشعري من امكنة مختلفة ينهدم فيها المقدس والثابت ، على مستويات الايقاع ، اللغة ، الرؤيا ، الواقع ، الثورة . لم يكن هذا قليلا ، ونحن هنا لا نؤرخ .

لهذه الاجوبة تصريفها الذي يمكن ملاحقته ضمن كل لحظة على حدة ، وضمن مسار بعض الشعراء ، من مرحلة لمرحلة ، او من اختيار لاختيار . ولهذه الاجوبة اسئلتها كذلك ، وقد جاءت اساسا في صيغة نقد للمعرفة والرؤيا الشعريتين في كل لحظة من اللحظتين معا ، اكانتا سائدتين ام لا .

ويمكن ، هنا ، ان نقدم باختصار بعض العلامات الدالة على السؤال ـ النقد ، وهو في اغلب الحالات متزامن مع الاجوبة .

اللحظة الاولى :

١ ـ نقد العقاد لشوقي ، ونجتزىء منه قولته الشهيرة :

«فاعلم ، ايها الشاعر العظيم ، ان الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصي أشكالها والوانها . وان ليست مزية الشاعر ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وانما مزيته ان يقول ما هو،يكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به »(٢٠) .

٢ ـ نقد الشابي للشعر العربي القديم ، وهو مجمل في « الخيال الشعري عند العرب » ، ورأيه في الشعر القديم موجه مباشرة للتقليد الشعري السائد في عصره ، فيقول الشابي :

« لقد علمتم من كلماتنا السابقة ، ان كل ما انتجه الذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة ، ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب . وان الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ الى جوهر الأشياء وصميم الحقائق ، وإنما همها ان تنصرف الى الشكل ، والوضع ، واللون ، والقالب ، او ما هو الا ظواهر الأشياء ادنى من دخائلها ، فهي لا تتحدث عن الطبيعة الا بألوانها واشكالها ، ولا يهمها من المرأة الا الجسد البادي »(٢١) .

اللحظة الثانية :

١ ـ نقد يوسف الخال للمرحلة الرومانسية في لبنان . يقول الخال : « ان الشعر اللبناني الحاضر شعر عربي تقليدي ، وهو شعر متخلف عن هذا العصر . انه في كلتا الحالتين شعر غير حديث . ان هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي . فعمود الشعر هو هو ، وحدة البيت لا القصيدة هي هي . الوزن والقافية لم يجر عليهما اي تعديل . الأغراض الشعرية القديمة ، بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملحمة ، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة . والنظرة الى الأشياء او الخبرة الكيانية في الحياة ، وهذا هو الأهم ، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية « عتيقة »(٢٢) .

٢ ـ نقد ادونيس للشعر العربي ، قديمه وحديثه ، وهو نقد متشعب ، لا ينحصر في بيان او دراسة ، بل هو استقصاء جسور ، يمتد في الزمان والمكان ، يستنطق الفكر والابداع ، وهو في الوقت نفسه متجدد في كل آن . والاستشهاد هنا بقولة من دراسات ادونيس لا يعدو ان يكون رمزيا . لذلك نأخذ قولته هاته :

« يمكننا ان نتتبع المنحى الذي سلكه شكل القصيدة العربية ، خلال تطورها ، ويمكن ان نرى تغيرا ما في الشكل ، الا ان هذا التغير بقي سطحيا لم يلامس كيان القصيدة العربية ، فبقيت ، جوهريا ، كما كانت دون تغير »(٢٣) .

تأكيداً إن ايراد نماذج من هذا السؤال ـ النقد لا يقصد منه استنفاذ جميع الآراء بقدر ما هو ينحصر في اثبات هذا التكامل بين الجوانب والسؤال ، سواء في اللحظة الأولى او اللحظة الثانية ، من الحداثة الشعرية . وتظل انبثاقات السؤال ـ الجواب ـ السؤال متسعة ، في اللحظتين معا ، لمسافة الشعر العربي ، ترى الى حواجز القصيدة الحديثة في تربة انغراسها عبر توحد النموذج والنمط ، منذ الشعر الجاهلي ، لا فرق في ذلك بين الشعر القديم والشعر الكلاسيكي الجديد (شعر « النهضة ») ،والشعر الرومانسي ، والشعر المعاصر نفسه . وسنعود لهذا فيما بعد .

وما قلناه بخصوص الاحساس بالتصدع ، كحافز رئيس ، لاعادة القراءة وتجديد الممارسة النصية ، يؤكده ادونيس في دراسة له عن « الشعر العربي ومشكلات التجديد » التي جاء فيها :

« لا يستطيع الشاعر ان يبْني مفهوما شعرياً جديداً الا اذا عانى في داخله انهيار المفاهيم السابقة ، ولا يستطيع ان يجدد الحياة والفكر ، اذا لم يكن عاش التجدد ، فصفا من التقليدية ، وانفتحت في اعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة . فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر ، الكامن وراء العالم الذي نثور عليه ، دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي »[٢٤] .

على ان اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية ستشهد انفجارا نقديا ، لا استقرار له ولا قرار ، يفعل في سؤال الشعر وجوابه ، مع التركيز بالأساس على الممارسة الشعرية المعاصرة[٢٥] . وسنقدم هنا نماذج قليلة جدا للوقوف على هذا الانفجار النقدي .

١ ـ كانت نكوصية رؤية نازك الملائكة للحداثة الشعرية حاجزا لاعتماد المغامرة وتدمير المعيار ، كسلطة قضائية . وهذا ما دعاها منذ ١٩٥٩ الى كتابة مجموعة من المقالات التي تواجه بها الشعر المعاصر. تقول نازك :

« وإنه ليهمنا ان نشير الى أن حركة الشعر الحر ، بصورتها الحقة الصافية ، ليست دعوة لنبذ الابحر الشطرية نبذا تاما ، ولا هي تهدف الى ان تقضي على اوزان الخليل وتحل محلها ، وانما كان كل ما ترمي اليه ان تبدع اسلوبا جديدا توقفه الى جوار الاسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة . ولا اظنه يخفى على المتابعين ان بعض الموضوعات تنتفع بالاوزان القديمة اكثر مما تنتفع بالوزن الحر . ولذلك لا نرى وجها نبرر به ميل بعض الناشئة الى ان يكتبوا شعرهم كله بالاوزان الحرة (وقد تناولت هذه الظاهرة بالنقد في الفصل السابق) . غير ان التطرف شيء مألوف في تاريخ الدعوات الادبية والاجتماعية ، ونحسب ان كل حركة تبدأ متطرفة اولا ، ثم ترتد الى الاعتدال بعد ان تُشَذِّبَهَا التجارب وتصقلها الحاجة . ثم إننا على يقين من ان كثيرا من المغالين في استعمال الشعر الحر سيرتدون في السنين القادمة الى الاعتدال والاتزان . ويعودون الى الأوزان الشطرية فيكتبون بها بعض شعرهم »[٢٦] .

٢ ـ انسحب ادونيس من مجلة « شعر » بعد عددها السابع والعشرين (ربيع ١٩٦٣) واسس في ١٩٦٨ مجلة « مواقف » . وقد اوضح ادونيس حدود مجلة « شعر » واختلافه معها في العدد ١٥ (ايار ـ حزيران ١٩٧١) من مجلة « مواقف ». يقول ادونيس :

« ادى عملنا سوية في مجلة « شعر » ، يوسف الخال وانا ، بالتعاون مع الأصدقاء الآخرين الذين كونوا هيئة تحريرها ، القريبة العاملة والبعيدة المتعاطفة ـ ادى عملنا الى ترسيخ مناخ التجديد ، نظرياً وفنياً ، بحيث اصبحت خارج الشعر كل محاولة لتحديد الشعر كما كان يحدده النظريون القدامى . وفي اواخر عملنا المشترك اخذ يتضح لي ان هذا الذي حققناه ، وهو مهم جدا ، لايكفي، خصوصا ان معظم هؤلاء العاملين وقفوا عند حدود تغيير الطريقة الموروثة واكتفوا بهذا التغيير ـ وقد اكدت التجربة ان البقاء في حدود تغيير الطريقة يندرج في النهاية ضمن اطار الثقافة الموروثة ، ويصبح نوعا من التلاؤم والتكيف . وهذا ما حدث لمجلة « شعر » . لذلك لم استغرب من الذين استمروا قائمين عليها ، بعد ان تخليت عنها ، ان يجهلوا اعمق التجارب الشعرية واقصاها ، او ان يسيئوا فهمها . حتى ان المجلة اخذت تنكر ما بدأته واخذ التغيير الذي احدثته حركتها في البداية يظهر كأنه تغير في الدرجة لا في النوع . ومن هنا كان موتها ، كما قلت مرة ، ضرورة ذاتية في المقام الأول ، وذلك من اجل الاحتفاظ بما بدأته ، والابقاء عليه ناصعاً ، نقياً ، حياً » .

« ما نحاوله اليوم، في « مواقف » ، يتجاوز ما بدأته «شعر» ويكمله في آن . فلم تعد المسألة ان نغير في الدرجة ، اي في الطريقة ، بل اصبحت المسألة هي ان نغير في النوع ، اي في المعنى. لم تعد المسألة اليوم ، مسألة القصيدة ، بل مسألة الكتابة . كنت في « شعر » اطمح الى تأسيس قصيدة جديدة ، لكنني في « مواقف » اطمح الى تأسيس كتابة جديدة »[٢٧] .

لهذا الاستشهاد المطول ما يبرره ، لانه يؤرخ لمرحلتين فاعلتين في اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية العربية ، مبرزا افق المشروع الحداثي لكل مرحلة ، وصميمية التخطي ، كمكون ، نظري على الأقل ، من مكونات الحداثة الشعرية .

٣ ـ ويحضر الانفجار النقدي في المغرب ايضا . فهذا « بيان الكتابة » ، المنشور سنة ١٩٨١ ، يسأل الشعر المعاصر في المغرب ، كابن شرعي للشعر المعاصر في المشرق ، يوحد الفضاء فيما هو يعلن عن خصيصة الفرق .

« ان مفهوم الكتابة معارض اساسا للشعر المعاصر ، كرؤية للعالم ، لها بنية السقوط والانتظار . هذا الشعر هو الذي يواجه هنا ، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها ، وليس البيان فرضا لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين الى الارتباط بالقلق وتبني السؤال .

لقد حان الوقت للتأمل في ما تم انجازه ، على بساطته ، خاصة اذا كنا نبتعد عن السقوط في التجريب المجاني ، وعن اعتبار الخلل شيئا عابرا او تقليدا ملتصقا بجلودنا كاللعنة الدائمة .

انها الكتابة . ليست التسمية بدعة منتحلة . انها بالتأكيد شبح ، على مستوى اللا وعي ، بالنسبة لمن يجهلونها . فهم يقومون بتصعيد خطاب سياسي لكبتها ، وتكريس لما يعتقد انه الأصل . واذا كانت الكتابة تعتمد اساسا على جدلية النص والممارسة التنظيرية ، فانها ، من ناحية اخرى ، مؤشر لرؤية مغايرة ، تجهد الطليعة العربية لبلورتها . لم نجتمع في لجنة سرية او علنية لوضع قوانينها المسبقة ، ولكن كلامنا كان يحس ، ثم يدرك ، انه يتجه نحو الآخر ويكمله .

إن الكتابة بهذا المعنى ليست منعزلة في المغرب ، تخشى الانفتاح على الآخرين . انها مشروع جماعي نتوحد فيه ، نعيد النظر في الجمالي ، الاجتماعي - التاريخي ، السياسي ، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة ايضا . لا بد للكتابة في المغرب من مغادرة الاطار الضيق ، وتسافر بعيدا ، بخصوصيتها ، علاقاتها وفرقها » (٢٨) .

ان ادراج « بيان الكتابة » ، في هذا السياق ، تلميح لاتساع رقعة الانفجار النقدي على الصعيد العربي ، مشرقا ومغربا ، وقد انحفرت عادة نسيان المغرب ، دونما وعي منا بأن لهذا النسيان دلالته المعرفية ، فضلا عن دلالته التاريخية - الاجتماعية .

٤ - وينشر محمود درويش في العدد السادس من مجلة « الكرمل » (ربيع ١٩٨٢) ، قبل حصار بيروت ، صرخة بعنوان : « انقذونا من هذا الشعر » ، صرخة شبيهة باعلان البراءة مما يكتب باسم الشعر الحديث :

« ان ما نقرؤه ، منذ سنين ، بتدفقه الكمي المنهور ليس شعراً الى حد يجعل واحدا مثلي ، متورطا في الشعر ، منذ ربع قرن ، مضطرا لاعلان ضيقه بالشعر . واكثر من ذلك يمقته ، يزدريه ، ولا يفهمه . ان العقاب الذي نتعرض له يوميا ، من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر ، يدفعنا - احيانا - الى قبول التهمة الموجهة الى الشعر العربي الحديث . ولكن هل يكفي ان يتبرأ كل شاعر ، بطريقته الخاصة ، لينجو من الاتهام العام ؟ ماذا يفيد التبرؤ مما ليس يشبهك الى درجة تشبهك؟ وهل جرب احد ان يرى اعضاءه في اجساد الآخرين ، دون ان يتحمل المسؤولية عن سهولة تفكيك جسده ؟

على الشعراء ، والنقاد إذا وجدوا ، أن يدخلوا في عملية حساب النفس العسير ، فهذه هي فترة النقد الذاتي . اذ كيف يتسنى لهذا اللعب العدمي ان يوصل الى اعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث ، ويغربها عن وجدان الناس الى درجة تحولت فيها الى سخرية ؟ ان تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض ، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر ، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب ، والركاكة ، والغموض ، وقتل الاحلام ، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعرا » (٢٩) .

لهذه الصرخة صوتها الجماعي ، ولها اختبارها لعناصر النص ، ايقاعا ولغة ، ورؤية ، كما لها

شرائط التحقق الشعري ، من تواصل واعجاب ، غير غافلة عن الوضع المعرفي ، والوضع الاجتماعي - الاقتصادي (فائض البترودولار) . وليست هذه صرخة استثنائية .

٥ - في صيف ١٩٨٣ صدرت ببيروت مجلة « تحولات » (ولم يصدر الى حين كتابة هذه الدراسة عددها الثاني .) وتندرج مقدمتها ضمن هذا الانفجار النقدي ، وهو ما يعنينا هنا . ولعل القسم الأول من هذه المقدمة يمنحنا امكانية رصد محيط الانفجار، لذلك نركز عليه :

« المفارقة المدهشة تأخذ شكل المغامرة المضاعفة، مغامرة السؤال المنبثق على مسافة تكتظ بالاجوبة . بالاجوبة التي تصوغ زمنها النهائي المغلق؛ مغامرة السؤال الملعون ليبقى سؤالا ملعونا، سؤالا شعريا وانسانيا،معلقا على خارطة لا تنتهي من طقوس القيلولة والارتدادات والاستسلامات الابدية ، لحظة مضادة تحاصرها ذاكرات معدنية . لكنها تبقى ، اللحظة المضادة ، من قطرة تنزف رقيقة على الخزائن المعدنية، خزائن الرمل . سؤال من بين الاسئلة، السؤال الشعري . سؤال من كل الاسئلة. لكنه يلقى كما تلقى الدهشة، ربما، بلا عتاد او محمول ثقيل منها ، وربما ، ايضا ، بلا مشروع ثقافي (او سياسي شامل) ، كأنما يبقى نقاؤه كسؤال نقي ومطهر ، وربما بلا نظام متماسك (ايديولوجي او دوغماتي او غيبي) ، فلا يحصره غير فضائه الشاسع ، غير فضائه الجسدي النابض . وهل هنا يكمن الخطر ؟ ان تأتي « تحولات » بلا « رؤيا » مسبقة ، او بلا بنية« ثقافية » او فكرية او ذهنية تضبط افقها وتوجهاتها ، لتطل النصوص الشعرية عارية عارية الا من لحظاتها الخاصة ؟ وهل هنا يكمن الخطر كذلك ، ان تنكسر هذه النصوص على تاريخيتها او على مفاهيمها « الاوالية » التي تدعو الى توجيه تياراتها حتى التقنين ؟ وماذا نقول عن كل الشعارات والمفاهيم والنظريات التي سبقت نصوصنا الشعرية وغير الشعرية ، فوقعت هي في غربة واوقعت النصوص في غربة اعمق واشد؟ وما الذي بقي من مجمل ما اقترح او فرض على امتداد المراحل السابقة ، وما كانت النتائج في المستويات المختلفة : الشعرية والادبية والسياسية ، بعد هذه الحروب ؟ بل ماذا بقي من كل ما ارتفع بعد كل هذه الحروب ؟ بل ماذا بقي من كل تلك المشاريع « الثقافية » التي تهاوت عند اول هزة حقيقية وسقطت عند اول احتكاك بالواقع ؟ وهل نسمح لانفسنا بالقول ان استعجال طرح المشاريع والمفاهيم المسقطة على الواقع الثقافي ، اوقعها بنوع من الاقتلاع ادى الى هذا التشتت الخطير الذي نشهده في مجتمعنا ؟ . . » (٣٠) .

يتغيّا اثبات هذه المواقف ، كاملة ، رغم تجزيئها ، محاولة محاصرة بنية السؤال - النقد ، وامكانية البحث في قوانينها من خلال حالتيها ، في اللحظتين الاولى والثانية ، من الحداثة الشعرية العربية، والتسلسل التاريخي الذي يطبع ايرادها لا يلغي تجانس وانسجام الخطين المتقاطعين ، خط البداية والتأسيس، وخط المحو والهدم في كل حالة على حدة ، ثم في الحالتين مجتمعتين معا ، اضافة الى ان هذا التسلسل يصرح بتاريخية البنية فيما هو يضمرها .

ومن هنا نستخلص بأن عناصر السؤال - الجواب - السؤال هي المؤسسة للبنية المركزية للحظتي الحداثة الشعرية العربية ، بدءا من انبثاقات الرومانسية الى الآن ، وهي بنية تختلف جذريا

عن البنية السابقة عليها لدى « مدرسة النهضة » التي لم تحس بأي تصدع يمكن ان يبعث فيها رغبة السؤال ، لانها تمتلك حقيقتها الثابتة في المفهوم المطلق للشعر ، كما تحدد في التصور التقليدي العربي للشعر ، وتطمئن اليها .

هي بنية مضادة ، لها من الاكتمال بقدر ما لها من الارتجاج . بل ان **هذه البنية هي ما يبرر الحداثة الشعرية العربية ومصدر صلابتها وانكسارها في آن** ، **لأن فهم بنية الانفجار النقدي من** خلال التبرير كبعد واحد، يتجنب الانفجار خارج الارتجاج ايضا ، والتعتيم الذي قد تصدر عنه القراءة ، وهو يتوسل الاكتمال وحده ، يسقط في تسطيح القضايا والمواقف ، وهو ، بالتالي ، انحياز لرؤية غير نقدية .

وباعتبار ذلك نُميز بين موقف نازك الملائكة ، كنموذج لتصور قبْلِي ، ولسلطة قضائية ، وبين المواقف الاخرى . فنازك الملائكة تتوهم انها تتحدث عن الشعر المعاصر ، كما يشير الى ذلك عنوان كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ، فيما هي تتناوله بمعيار الشعر الحر ، وتكفي ملاحظة عدم ورود مصطلح الشعر المعاصر في متن الكتاب . هو موقف ارتداد ، يسالم التقليد ، ويهادن الائتلاف . وتظل سلطة كتاب (قضايا الشعر المعاصر) قوية ، لا بارجاع القصيدة المعاصرة الى ما قبل منطلقها ، ولكن بما قدمه لها من امكانيات توضيح الفروقات بين الشعر الحر والشعر المعاصر ، والدخول في مرحلة اخرى من المعرفة والممارسة الشعريتين .

وبنية السؤال ـ النقد هي ما يشبك عناصر السؤال ـ الجواب ـ السؤال ، في اللحظتين معا . والمواقف المبثقة هنا هي لشعراء فقط ، لاننا نادرا ما نعثر على مواقف نقدية لنقاد يؤسس الاحساس بالتصدع خطابهم ، ولربما كان ابرز من يمثل هذا الاستثناء النقدي هم كمال ابو ديب ، خالدة سعيد ، والياس خوري ، بل لربما كان الياس خوري هو الاحساس ذاته بهذا التصدع[٣١] .

بنية السؤال ـ النقد هي بنية الازمة ، ازمة الحداثة الشعرية . والعناصر قادمة من امكنة متعددة : المكان المعرفي ، المكان الاجتماعي ، المكان الحضاري .ولكل من هذه الأمكنة تفرعاته ، فهي تحاصر عناصر ومكونات النص الحداثي ، لغة ، ايقاعا ، بلاغة ، تراثا عربيا قديما ، تراثا غربيا ؛ تحاصر العالم العربي الحديث ، من حيث تشكيلاته الاجتماعية ، وطبيعة الدولة والمؤسسات المضادة ؛ تحاصر الهزائم المتوالية في القديم والحديث معا ، القمع المعمم ، تفكك المواجهة ، انفراط القوة المضادة . وتحاصر الغرب ايضا ، معرفيا ، سياسيا ، تقنيا . مسافات لا نهائية متجاورة الامكنة ، متبادلة الفعل . ولكن ما هو القانون الضابط لارتباط عناصر البنية فيما بينها ؟

٦ ـ نحن جميعا متورطون في الحداثة . والحداثة حداثات.

حداثة الدولة ، وتتمثل خصوصا في تقنية التجهيز والقمع ، ولا اختيار للدولة العربية في هذه التقنية ، فالغرب هو الذي يختار نمط الغرب المسموَح به و/أو المرغوب فيه للعالم العربي . وهذه حداثة مقطوعة الجذور عن الماضي والمستقبل معا . انها ، باختصار ، حداثة هيمنة فرد أو فئة تتضمن ، كشرط

وحيد لاستمرارها وضمان هذا الاستمرار ، استعباد وهزيمة الامة والوطن .

حداثة المؤسسات المضادة ، بما يحددها كطريقة للتنظيم الاجتماعي ، والتكتل السياسي . والمفارقة هنا هي ان هذه المؤسسات ـ كمعطى غربي بالاساس ـ تنبني فيه على مرتكزات الحداثة ، التي هي الديمقراطية ، وحرية التعبير ، واعتبار الوطن او الامة او الاممية ، ظلت في العالم العربي تهجس بالسلطة ـ الدولة كنموذج لبنيتها ، مما اعطاها وضعية امتداد للسلطة لا بديل لها . وبذلك تحول هذا النمط الحداثي من التنظيم الاجتماعي والتكتل السياسي ، في العالم العربي ، الى وسائط تضمن استمرار الدولة ـ الهيمنة ، على مستوى البناء القبلي لقاعدتها الاجتماعية ، والتسييد الضابط للمارسة السلطوية ، بفئويتها وقبليتها وتراتبها الخاضع للواحدية المتعالية ، والتنظير المستقر في جوف ثوابت الفكر اللاهوتي المانعة لابدال الرؤية ، الى مسألة الاقليات ، والعقد الاجتماعي ، والفعل الثقافي والارتباط بين القيادة والقاعدة وتفضيل مبدأ الاجتهاد على مبدأ حرية التعبير .

حداثة المعرفة ، بتشعباتها ، ومن ضمنها حداثة الابداع ، في مختلف الأجناس الادبية ، والفنون التشكيلية ، والسينما والمعمار .

وليس هذا حصرا نهائيا لتجليات الحداثة في المجتمع العربي ؛ هو مجرد فصل بينها ، تجنبا لاسقاط وضعية كل واحدة منها على غيرها ، ومحاولة التقدم نحوها مختلفة ومؤتلفة .

٧ ـ والحداثة الشعرية هي مقصدنا هنا .

كان التصور التقليدي للشعر العربي هو معيار « مدرسة النهضة » ، بل هو معيار نازك الملائكة ، في نهاية التحليل . ولم يعد هذا المعيار قابلا للتطبيق مع الحداثة الشعرية العربية ، لانها ، بالضبط ، تخرج عليه ، وقد تبنت معايير اخرى اسبقها معيار الحداثة الغربية ، الذي لا يختص بالشعر وحده ، فهي بذلك تؤسس لتراثها في مستقبلها (الغربي اساسا) . هذا معيار معرفي ، حتى وهو يتلبس بحالات الوضع الاجتماعي ـ التاريخي ـ السياسي لاوربا ، اثناء ازماتها وحروبها ، وكمثل على ذلك الحركة السريالية ، والوجودية ،اضافة الى ان لهذه المعرفة حقائقها وتبدلاتها اللانهائية .

ويبدو ان سؤال ـ نقد الحداثة الشعرية العربية يختار التوجه نفسه ، وهو يحللها او يعين ازمتها . هذا المظهر الأول الذي ينبسط عليه مشهد الانفجار النقدي ؛ مظهر ، نعم ، ولكنه يضمر مستويات اخرى لازمة الحداثة العربية ، او يصرح بها .

هناك تلازم في طرح مسألة الحداثة الشعرية العربية ، وبالتالي ازمتها ، بين بروز السؤال ـ النقد والازمة السياسية في منطقة من المناطق العربية ، او على الصعيد العربي برمته ، مثل هزيمة ١٩١٩ في مصر ، ١٩٤٨ في فلسطين ، هزيمة ١٩٦٧ ، طيلة مرحلة الحرب الأهلية في لبنان ، وخاصة في سنواتها الأخيرة . كما ان هناك تلازما بين الجواب والانفراج السياسي ، في هذه المنطقة او

تلك . والنماذج الواضحة هنا هي انقلاب ١٩٥٢ في مصر ، وحرب التحرير في المغرب العربي ، وصعود الثورة الفلسطينية بعد ١٩٦٧ .

هذا هو القانون الأول الذي يقعد لبنية السؤال ـ النقد ، وهو تلازم لا يتفرد به العالم العربي ، بل هو عام انسانيا ، والتاريخ الحديث للحروب ، والأوضاع السياسية عامة ، في أوربا وغيرها ، يمدنا باتساع هذا القانون ، ولكن هناك فرقا كبيرا بين طبيعة الطرحين معا ، رغم انهما يلتقيان في بؤرة الحدث السياسي .

القانون الثاني : هو ان الجواب الشعري يعود باستمرار لآنية الوضع المعرفي في الغرب ، عودة متأخرة في اغلب الحالات ، واحادية البعد ، ترى الى المعرفة الغربية ، ومنها المعرفة الشعرية ، في جزئيتها . وهذا ما يطبع هذه العودة بالنفعية الفورية ، ويعرض الحداثة الشعرية العربية ، في الانفجار النقدي ، لاسقاط ازمة المعرفة الغربية عليها ، لا من داخل هذه المعرفة ، بل من خارجها فقط .

القانون الثالث : وهو يوضح الفرق اكثر . ان طرح ازمة الحداثة او جوابها ، في العالم العربي ، يبدأ دوما من الغاء التاريخ الادبي ، في فترة محددة ، او يشمل العطاء العربي بكامله . ولربما كان هذا القانون من خصائص البنية الذهنية العربية التي تعتمد المحو والهدم كأساس لكل بداية . وهذا مناف لكل معرفة ممكنة .

ونظل نسأل : اين هي البداية ؟ البداية ، كسلطة رمزية .

قوانين ثلاثة قد تجتمع في موقف من المواقف السابقة ، او تقترب من بعضها دون غيره ، تصرح بها او تضمرها ، ولربما تتضمن اوليات قلبها ايضا ، ولا يعني هذا ان كل اسئلة الحداثة الشعرية او مظاهر ازمتها باطلة . ولعل ما يبرز اجتماع هذه القوانين الثلاثة ، دفعة واحدة ، هو الموقف الذي تصدر عنه مقدمة « تحولات » ، وهي تحاكم ازمة الحداثة الشعرية بواقع الحرب في لبنان ، وتسقط ازمة المعرفة الغربية (فرنسا كنموذج) على اختياراتها الشعرية ، وتلخص الحداثة الشعرية العربية في حضور الصوت الواحد (٣٢) .

ان الحداثة الغربية فعل للشمول ، وهي ايضا رؤية تبدلت من اصوليتها المتعالية الى ادراك علمي للمحسوس ، يملأ ، مع الزمن ، فراغاته ، مع ما يرافق ابدال هذه الرؤية من اختلاف جذري في علائق القوى الاجتماعية وما يضبط انتظامها ، وهما عنصران غير متوفرين في الحداثة العربية (الاجتماعية والسياسية) التي ما تزال البنيات الذهنية والعلائق الاجتماعية التقليدية مترسخة فيها . وهي بذلك حداثة انشطار دائم ، ودموية متصاعدة نحو افق هو الدم .

قوانين ثلاثة رئيسية تصوغ اشتغال بنية السؤال ـ النقد ، وهي متفاعلة ، لان المجتمع العربي تضغط عليه البنية الاجتماعية ـ التاريخية التقليدية ، بفعل هيمنة الغرب ، ورخاوة المؤسسة

المضادة ، وهذا ما يؤدي بالسؤال ـ النقد الى الدوران في حلقة مفرغة ، وهو يطابق بين قوانين النص وقوانين ما هو خارج على النص ، وخاصة في مرحلة الازمات الاجتماعية ـ السياسية **التي ترغم على الرجوع الى الوراء** ، فكريا وابداعيا ، وهنا تتموضع دلالة مفاهيم مثل التواصل ، والتعبئة ، والوضوح ، والاصالة ، وغيرها من المفاهيم ، التي تكتسي في وضعنا الاجتماعي ـ التاريخي ، صبغة رومانسية مكبلة بالتقليد ، والتي لا تعبر عن اختيار معرفي في شرائط لارغام الذي يعطي للابداع بعد الفعل السياسي الفوري والمباشر ، في وقت انهيار المؤسسات المضادة ، يتخلى فيه عن ضرورة ابدال الرؤية للوجود والموجودات ، اي ابدال الذهنية والرؤية والحساسية ، لان الوظيفة الاجتماعية الفورية والمباشرة لا تتحقق ، ان هي كانت قابلة للتحقق ، الا بتبني ما هو تقليدي ، فيما الحداثة نزوع نحو الانشقاق والنقصان . هكذا نفهم تاريخ الفكر والابداع معا ، قديما وحديثا ، ونفهم كذلك سر عزلة كل ما هو ثوري عبر العصور .

٨ ـ بنية السؤال ـ النقد تظل ، اذن ، في عمومها تجسد الوعي الشقي ، وهي تصدف الشعر من مكان غير معرفي نقدي ، وليس ذاك اختيارها . ان الشرائط الاجتماعية ـ التاريخية تهيمن على اليمين واليسار معا ، تضغط على الفعل المعرفي ، ومنه الفعل الابداعي ، ليتخلى عن تجذير رؤيته في الملموس الاجتماعي والطبيعي ، ومن ثم عن مساءلة ، تكزاته في المعرفة الحديثة ، من خلال الحوار بين المعطى الموضوعي وادوات التحليل المنتمية لهذه المعرفة المقصية من الغرب ذاته ، مع تعريضها لامكانية النقد هي الاخرى .

وطبيعة هذه البنية تختزل الحداثة الشعرية في الغرب الى تقنية مجردة عن حمولتها المعرفية ، في الوقت ذاته الذي ترجعها فيه الى صورة مطلقة ، لا انشقاق لها ولا نقصان . بهذا يصالحها الجميع ، ويلغيها من يشاء ، مصالحة ـ الغاء يساعدان على تبرير السلفية بدل احلال الرؤية العلمية محلها ، كحقائق لا كحقيقة واحدة ، وفي احسن الأحوال تبرير التعارضات اللانهائية .

لا تأريخ ولا تفصيل .

هذا اقتراح محاولة قراءة من مكان آخر ، يلتقي فيه المعرفي ـ الاجتماعي ـ التاريخي ، فلا يشطب على المعرفة الغربية ، ولا يستثني الوضعية السياسية للعالم العربي . اقتراحا اسميه ، لانه انصات لبنية تكاد ، في المعطى الراهن ، بما هو نكوص واستسلام ، ان تقذف بالشعر بعيدا عن مواجهة لها المزيد من شحذ ادواتها .

إن الحداثة الشعرية العربية بحاجة لاستيعاب معرفي لتصدعاتها ، وهي تقتحم ، تسائل اللغة والجسد والمجتمع ، تباشر حفريات الصمت في الثقافي ـ الاجتماعي ـ الانطولوجي ، حيث الشرف ليس شرفا وحده ، وحيث الغرب ليس غربا وحده .

قلب لبنيةٍ . هذا هو لام (لِـ) العنوان . ومن هنا نرحل نحو فك الارتباط القسري (لا الموضوعي) بين استراتيجية الحداثات في العالم العربي ؛ استراتيجية الاستعباد والقهر لدى حداثة

السلطة ؛ استراتيجية تدعيم واستدامة البنيات التقليدية لدى حداثة المؤسسة المضادة؛ استراتيجية المعرفة النقدية لدى حداثة الشعر والابداع ، التي هي استراتيجية معزولة ، وليس لها غير تبني عُزْلَتِهَا عن السائد ، والقابل بهذه السيادة ، تنحت بِهَا هَامِشهَا ، هذا المكان المحصن لزوبعة الاختيار ضمن رؤ ية معرفية نقدية مغايرة حتما ، لها الحرية ، والتعدد ، والأمل .

إشارات

(١) لا نناقش هنا رأي ادونيس حول الحداثة لدى العرب القدماء. (راجع « صدمة الحداثة» لادونيس ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ . وخاصة الفصل الاول« من القدم الى الحداثة ») .

ونشير هنا ايضاً الى دراسة الياس خوري « الذاكرة المفقودة » ، مواقف ، ع ٣٥ ص ٦٨ .

(٢) هذا واضح في النقد الشعري العربي منذ الخمسينيات .

(٣) هذا هو التعريف النادر ، ولربما كان الحوار المنشور في « مواقف » ، عدد ٣٥ ، مع انطون مقدسي أكثر دلالة عليه .

(٤) سلامة موسى ، الادب الانجليزي الحديث ، المطبعة العصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٤٨ .

(٥) طه حسين ، الوان ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٨ .

(٦) سلامة موسي ، المرجع السابق ص ٣ .

(٧) طه حسين ، المرجع السابق ، ص ١٠ . والتشديد من عندي .

(٨) المرجع السابق ، ص ٢٩ . والتشديد من عندي .

(٩) د. احسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، كتاب رقم ٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت .

(١١) راجع كتابه « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر » ، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص ١٤ . وقد تعرض لهذه المسألة مرة ثانية في هامش ص . ٧٦ ، من الكتاب نفسه . وربما كان سعي الباحث لتدقيق مصطلحاته من أثر دراسته الاكاديمية في أوروبا .

(١٢) عنوان الكتاب بالفرنسية هو :
Le mouvement moderniste de la poêsie arabe contemporaine, publications orientalistes de France 1978.

وهو عنوان أكثر تماسكا مما هو عليه في الترجمة العربية ، لان الكاتب يقصد « التحديث » لا « الحداثة » .

(١٣) مقدمة « الشوقيات » ، الجزء الاول طبعة ١٨٩٨ ، أعيد نشرها بين قسم « وثائق » في مجلة «فصـول» ، شوقي وحافظ ، الجزء الثاني ، المجلد الثالث ، العدد الثاني ، يناير ، فبراير ، مارس ، ١٩٨٣ ، ص . ٢٦٩ .

(١٤) توفيق صايغ ، أضواء جديدة على جبران ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٥ .

(١٥) مقدمة ديوان الخليل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٦٧

(١٦) لا نغفل ، هنا ، بطبيعة الحال ، دور مدرسة العراق ، وفي طليعتها كل من السياب والبياتي ، ولكننا ، هنا ، نركز على الجانب التنظيري دون غيره .

(١٧) العقاد والمازني ، الديوان ، الطبعة الثالثة ، دار الشعب ، القاهرة ، دون تاريخ ، ص ٤ .

(١٨) يوسف الخال ، الحداثة في الشعر ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٦ .

(١٩) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، ١٩٧٢ ، ص ، ص . ٤٩ ، ٥٠ .

(٢٠) العقاد، الديوان ، ص ٢٠ .

(٢١) أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٣ ، ص . ١٢١ .

(٢٢) يوسف الخال ، بيان شعري ، عن كتاب « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر » د . كمال خير بك ، ص . ٦٧ .

(٢٣) أدونيس ، زمن الشعر ، ص . ١٥ .
(٢٤) أدونيس ، المرجع السابق ص . ٥٤ .
(٢٥) ربما أمكن القول بأن هذا الانفجار النقدي لم يتحقق بصيغة دالة في الرومانسية كلحظة أولى من الحداثة الشعرية . فالنماذج التي نعرفها نادرة ، وربما كان نقد العقاد لعبد الرحمن شكري أبرز مظهر لهذا الانفجار . يقول العقاد : « ولعل هذا من أكبر الاسباب التي أفضت الى خمول شكري وفشله في كل ما عالجه من فنون الادب لانه لا أسلوب له ، إذ كان يقلد كل شاعر ويقتاس بكل كاتب وينسج على كل منوال . وحسب المرء أن يجيل نظره في كلامه ليدرك ذلك إذا كان على شيء من الاطلاع ، فإذا لم يكن فهولا يعيبه ان يرى أنه يستعمل اللغة جزافا ويكيل « توافيق وتباديل » - كما يقول الرياضيون - من الكلام غير واضحة ولا مؤدية معنى بعينه ، ويسطر على الطرس أصداء متقطعة بأصوات مألوفة لا رموزا منقاة لتمثيل المعنى وإحضاره » - راجع كتاب « الديوان » - ص . ٥٩
(٢٦) نازى الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص . ٤٧ .
(٢٧) أدونيس ، تأسيس كتابة جديدة ، مواقف ، ع ١٥ ص ، ص . ٣ ، ٤ .
(٢٨) محمد بنيس ، بيان الكتابة ، مجلة الثقافة الجديدة ، المغرب ، ع ١٩ السنة ٥ ١٩٨١ ، ص . ٣٩
(٢٩) محمود درويش ، انقذونا من هذا الشعر ، الكرمل ، ع ٦ ، ربيع ١٩٨٢ ، ص ٦ .
(٣٠) « تحولات » أو السؤال الشعري المقبل ، مجلة تحولات ، ع ١ ، صيف ١٩٨٣ ، ص ، ص ٣ ، ٤ .
(٣١) راجع دراساته العديدة ، وخاصة ما نشره منها في كتابة « دراسات في نقد الشعر » ، دارا بن رشد ، بيروت ، ١٩٧٩ ، وكذلك دراسته المعنونة بـ « الذاكرة المفقودة » ، المنشورة في العدد 35 من مجلة « مواقف » (ربيع ١٩٧٩) ، والمنشورة أيضا في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه للدراسة ، صدر عن مؤسسة الابحاث الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٢ . وفي سياق ندرة هذا الاستثناء النقدي يمكن ادراج ما جاء في كلمة محمود درويش التي ورد فيها :
« قلت لناقد كبير : لماذا لا تتدخل؟ لماذا لا تكرس طاقتك النقدية الكبيرة لدراسة الشعر الحديث في محاولة لاستنباط بعض القواعد والضوابط ، فتساهم في وضع حد لهذه الفوضى ؟ قال : لا أفهم . ولا أستطيع القول إن معظم هذا الشعر ، منذ الرواد الى النقباء الى الانفار ، ليس شعرا . وأخشى التعرض لتهمة المحافظة من النقاد الجدد ، الذين يدرسون القصيدة الغامضة بمقال أشد غموضا ، لاني لا أومن بالبنيوية بخاصة ، ولا أتقن تخطيط أسهمها وأقواسها وخرائطها ! . . » . ولا يهمنا هنا إن كان هذا الحوار حقيقيا أم لا . راجع « الكرمل » ، ع ٦ ، ص . ٧ .
(٣٢) مراجعة القسم الثاني من الافتتاحية الذي نقتطف منه :
« على هذا الاساس تأتي « تحولات » لتبقي الاسئلة مفتوحة على احتمالاتها اللا نهائية ، وعلى مجهولها الدائم ومستقبلها القادم . على هذا الاساس ترى الى طليعية غير مقفلة وغير مسيجة بذاكرة دوغمائية أو مدرسية . وغير معصوصة ومبيسة في قنوات ثابتة ومحدودة سلفا ، تستمد حيويتها من اختباريات متعددة حتى التناقض ، هذه الاختباريات التي تجعل من ديناميتها الجماعية كسرا للصوت الثقافي الواحد ومحاولة لتجديد ملامح ما يضيء في الموروث الشعري العربي القديم والحديث في لقاء ، أبهى ما فيه أنه نسر الى الافتراق » . تحولات ، ع ١ ، ص ٤ .



الحوار

رافاييل البرتي:
الشعر ذاته، المأساة ذاتها

□ *رافاييل، ما هو التأثير الذي أحدثتْهُ في شعرك الحربُ الأهلية، الهزيمة، النَّفْي؟ كيف يقف الشاعر أمام أحداث مأساوية كهذه؟*

□ الحرب والنَّفْيُ كانا فظيعين. خَرَجَ حوالى خمسمائة ألْفِ شخصٍ من إسبانيا رُموا في معسكرات الاعتقال. كثيرون ماتوا في المعسكرات، آخَرون صاروا جنوداً أثناء الحرب العالميّة. كانوا في فرقة لوكْليغ، مع الفرنسّيين، بعد ذلك التحقوا برجال المقاومة MAQUIS. لكن كانت هناك أقَلِّيات كبيرة، حوالى ثلاثين أو أربعين ألْفاً، مِثالاً، ذهبوا إلى المكسيك. بينهم كانت توجد أكثرية ضخمة من العُمّال. كذلك ذهب كثير من المثقفين من كل ميدان: كُتّاب، علماء، مؤرخون، جامعيّون أنجزوا عملاً إيجابيّا للغاية، لأن الحكومة المكسيكية ساعَدتْهم كثيراً، ومَنَحَتْهم الجنسيّة المزدوجة.

□ *كانت مختلفةً «وطنيَّة» كارْديناس[1] تلك، أليس كذلك؟*

□ طَبْعاً، مختلفة كل الاختلاف، بفضل ذلك تمكَّنّا من البقاء، أُنْقِذَ الجزء الأكبر من الثقافة الإسبانية لذلك الوقت، وكانت تختلف كثيراً عن التي بقيت هنا في إسبانيا. ناسُ المكان، هنا، كانوا مقهورين، مراقَبين، وعَمَلُهم كان كُلُّه مُزَيَّفاً. الذين ذهبوا إلى المكسيك عَمِلوا أشياء كبيرة لأن الحكومة ساعدَتْهم، وساعدهم البلد: أُنْشِئَتْ دورُ نَشْر، وصدرت مجلّات جيدة جداً، نَشَروا كلّ ما أرادوا، كانوا أساتذة، مارسوا مِهَنَهم، باختصار: لم يكن هناك أي عائق إطلاقاً. كان ذلك بالنسبة للمَنْفِيِّ شيئاً إيجابياً. زيادة على هذا، في المنفَى الإسباني كان ثمة أمر في صالحنا، وبخاصَّة نحن الكُتّاب، أمر كبير، وهو اللغة. فبما أنها كانت لغتنا نفسها، لم يَكُنْ وَضْعنا يُشكّل انقطاعاً بين حياتنا الحاضرة وحياتنا الماضية، بل العكسَ تماماً. هذا ما جرى لي أنا. لما وصلتُ إلى الأرجنتين، واصَلْتُ نشْر كُتبي هنالك (نشـرتُ عشرين، أو خمسة وعشرين كتـاباً)، بكـل اطمئنان، وسهولة. أنْشأَ إسبانيٌّ اسمُه لوصادا دارَ نَشْر هناك، صارت بعد ذلك إحدى أكبر دور

النشر باللغة الإسبانية ، ولم تكن تطبع ما كان يوجد في الأرجنتين فقط ، بل ما كان يُكْتَب في المكسيك كذلك .

□ *كُتُبها تلك هي التي يُعيرها بعضنا بعضاً خِفيَةً أثناء الفرانكَوِيَّة .*

□ نعم ، صحيح . أعرف هذا . فقد كان ناشِري هنالك ، وأنا عملت بدأب . وفي ذلك الوقت لم يكن عندي جوازُ سفر . عِشْتُ تسعةَ عَشرَ عاماً دون أن أستطيع الخروج من الأرجنتين . كنت أستطيع أن أذهب إلى الأوروغُواي فقط ، وهذا كان خطيراً حقّاً ، لأن الذين ذهبوا إلى المكسيك كان يُسْمَح لهم بالسفر ، أما أنا فلَا . عِشْتُ في الواقع تسعَ عَشْرَةَ سَنَةً دون أن أتحرك إلاّ في حيِّز محدود جدّاً ، ثم إن الحرب الكبرى اندلعَتْ ولم يكُنْ يُمكن الذهاب إلى أيّ مكان . على كلِّ حال ، الأمر يختلف لمّا ترحَل إلى بلد لأنك تُحب ذلك ، وتبقى هناك حياتك كلَّها ، مع علمك أنك تستطيع أن ترجع متى تشاء . كلمة مَنْفى لا وجودَ لها في هذه الحال ، ولكن عندما تعرف ، خلال تسعةٍ وثلاثين عاماً ، أنك لا تستطيع الرجوع إلى بلدك ، عندئذ يتحول المنفى الى كابوس ، إلى شيء لا يُطاق . أنا اضْطُرِرْتُ إلى مُغادرة الأرجنتين لأننا كنا ، برغمَ كلِ شيء ، « الحُمْرَ » (٢) في نظر كثير من الناس . أنا كنتُ « أحْمَرَ » إسبانيّاً ، وإن كنت أُقَدَّر تقديراً من طرف جميع المثقفين . ولكن ، على أي حال ، لمّا تحدُث أية أزمة سياسية ، يَقْبِضون عليَّ ويلقون بي في السجن ، ثم يطلقون سراحي ، ونتيجة ذلك كان حتى الناشرون ، أنفسهم ، يخافون مِنْ نَشْر بعض الأشياء . وَضْعي في الأرجنتين كان يزداد صُعوبةً، حتى اضطُررت ، بعد أربع وعشرين سنة ، إلى الذهاب لأنهم انتهكوا حُرْمة مَسْكني مرَّتَيْن . بعد هذا لابد من القول إن وجودك في بلد يتكلم لغتك غُنْمٌ كبير جداً . وبرغم ذلك ، تمكَّنْتُ في كُتُبي من أن أعكِس جيِّداً الأزمة التي كنت فيها : القطيعة مع إسبانيا ، وهي أزمة كادتْ تَشْمَلُ جميع المنفيين الإسبانيين ، وكان ذلك ، منطقياً ، ينعكس في الشعر .

□ *كما كان الحال بالنسبة لأنطونيو ماتشادو .*

□ نعم . أحسَّ الناس - بدرجات مُتَفاوتة - بالمنفى ، وبالرغبة في الرجوع إلى إسبانيا . كنا كاليهود المطرودين من إسبانيا . وذلك ، بلا شك ، جعلَ الأدب الإسبانيّ يتغير في مضمونه . ذاك الأدب كان سَيَغْدو مختلفاً لو كنا بقينا هنا ، ويمكن أن نَفْصِل بسهولة ما كتبناه خلال تلك التسعة والثلاثين عاما ممّا يمكن أن نكتبه الآن . الفرق واضح وضوحاً تاماً .

□ *وأيّ نوع من الشعر كان شعر المنفى ؟*

□ كان هنالك شعر من كل نوع : شعرُ معركة ، ولم نَكُنْ دائماً في التوتُّر نفسه . لقد رسمت ، مثلاً ، لأنني أرى أنه ليس من الضروريّ دائما حملُ البندقية بِيَدٍ والكتابة بالأخرى . الشاعر إنسان ، وأحوالُه تُشكلُها أكثرُ مِنْ صِبْغَة ، وفي المنفى يمكن أن يُحبّ كذلك ، يمكن أن يتكلم عن الحنين ، إلخ . كل ذلك بلهجة تختلف كثيراً - بالتأكيد - عن التي كانت ستكون لو كنا بقينا هنا . الحرب

غَيَّرَتْنا . أنا كنت تغيَّرْتُ قبل الحرب بزمن طويل ، منذ العام ١٩٣٢ ، أو ١٩٣٣ . كنتُ في ألمانيا لما جاء هتلر . شاهدتُ حريق الرايخستاغ . كانت الحرب فصلاً آخر من التغيير ، وبعد ذلك جاء النَّفْي . حاوَلَ شِعْري أن يُعَبِّر عن معنى زمني ، معنى الزمن الذي جعلَني حظي أعيشه . أنا شاعر لا أتكلم عن نفسي ، أنا الذي وُلِدْت في العام ١٩٠٢ ولما كان عمري اثني عشر عاماً عرفتُ حرب ١٩١٤ ، ثم هبَّتْ عليَّ كل رياح ثورة أكتوبر .

□ *كان عمرك خمسة عشرَ عاماً لَمّا حدثت ثورة أكتوبر .*

□ نعم ، ولكني أتذكر ذلك جيداً ، وزيادة على هذا ، في ١٩١٧ جئت إلى مدريد ، وهنا انفجر إضراب كبير قام به الإشتراكيون والفوضويون : انعكاس لِمَا كان يجري في روسيا . كنت أسمع الرشّاشات مِنْ داري . وشيئاً فشيئاً ، وأنا مُنْغمس في المعركة ضد المَلَكيّة ، أحسستُ برغبةِ تغيير الشعر ، بجَعْلِه أَقلَّ ذاتية ، أقلّ تعلّقا بشخص الشاعر ، وقد اكتسَبَ جِدَّة مع مجيء الحرب ، والمنفَى في الأرجنتين . بعد ذلك ، لما نَغَّصَ العَسْكَرُ عَلَيَّ عيشي ، انتقلتُ إلى إيطاليا حيث أقمتُ خمسةَ عشرَ عاما .

□ *متى رجعْتَ الى إسبانيا ؟*

□ بَعْدَ موت فرانكو بعام واحد . طَلَب منّي الحزب الشيوعيّ أن أكون نائباً . وبرغم أنْ ليس عندي مَيْلٌ إلى الحياة البرلمانية ، ولا إلى أن يُضَيِّق عليَّ في إطار ، قلتُ نَعَمْ . صرتُ نائباً ، وبعد خمسة شهور تركْتُ ذلك لتكون لديّ حُرِّيةُ حركةٍ أكبر . أنا شاعرُ زَمَني ، و السياسة لا تُعجبني كثيراً ، لكنني لا أهجرها . وفي نظري لا يجب على أحد أن يكتب دائماً والبطاقة في يده ، ولكن مما لا شكّ فيه هو أن الشاعر لا يستطيع أن يُدير ظهره لما يجري في زمنه .

□ *كيف كان تطوُّرك من الرسم الى الشعر؟ وكيف يقترن في شخصية واحدة الميلُ الشعريّ والميل التشكيليّ ، هذا الميل المزدوج في الإبداع؟*

□ في بَلْدَتي الموجودة بإقليم قاديش ، واسمها بويرتو دي سانتا ماريّا ، وهي بلدة رائعة في الخليج هناك ، كنت أُتابع دراستي في مدرسة اليسوعيّين ، ولكن الشيء الذي كان يُهِمُّني حقّاً هو الرسم . كنت تلميذاً سيئاً جداً : أذهب إلى الشواطيء بألواني ، بأقلامي ودَفْتري ، وأرسم مراكب ، وأشجاراً ، ومناظر . كنت مشغوفاً بالرسم ، كان يُعجبني ، أما الدراسة فكرهتها . تركتُ التعليم الثانويّ . أنا لم أُنهِ التعليم الثانويّ : تركْتُه في السنة الرابعة . في الدار كنت أكذِبُ عليهم دائماً ، قائلاً إنني أنْهيتُ القسم الثانويّ ، ووالداي كانا ساذَجَيْنِ إلى درجة أنهما كانا يُصَدِّقان ما كنتُ أقوله . كنتُ أُريهما نتائج مُزَوَّرَة من طرفي ، موشاة بـ « جيد جداً » . واستمررْتُ أرسُم . لكني كنت أُلاحظ أن الرسم ينقصه شيء . لم يكنْ يُرضيني إرضاءً تاماً كوسيلةِ تعبير . كان ينقصه شيء . كانت تنقصه الكلمة . وأنا رسمتُ أوزاناً . رسمت أبياتاً . رسمتُ خطوطاً تكادُ تكون كمُخَطَّطات القلب الكهربائيّة . كانت رغبتي تزداد جِدَّةً مع مرور الزمن ؛ رغبتي في أن أجد تعبيراً

أكْمَل . لما بدأتَ أكتب لم يَهْتَمّ أحَدٌ بي . في ذلك الوقت عرفْت غارسيا لوركا ، عرفتُ كل الذين كانوا يتتمون إلى « إقامة الطُّلاب » RESIDENCIA DE ESTUDIANTES ، بونويل ، دالي ، الشعراءَ الذين كَوَّنوا بعد ذلك الجيل الذي أنتمي إليه (٣) والذين لم يكونوا واعين الأهميةَ التي صارتْ لهم بعد ذلك . كنتُ أعرف لوركا . قرأتُ عليه بعض قصائدي فقال لي : « هذا حسن جداً . لديك ذاكرة قويّة ، تتوافر فيك شروط كثيرة ، لكنّ ميدانك هو الرسم . أنا سأُكلفك بعمل : سترسُمني ، أنا ، كشاعر نائم في غَوْطَةِ غرناطة ، ثم سترسم ورائي زيتونة وعذراء ـ سَيِّدَتَنا عذراءَ الحبّ الرائع ـ كأنها شَبَح ، وسَمِّ ا للوحة : « إلى الشاعر الْغَرْناطي فيديريكو غارسيا لوركا في غَوْطة غرناطة » . أنا قلتُ له : « إسْمَعْ ، سيكون ذلك آخِرَ شيء أرْسُمه ، لأني الآن أُحِسّ بارتياح أكبر وأنا أكتب ، مع أن لا أحَدَ يُعطيني أيةَ أهمية » . رسمتُ اللوحة إذاً ، وأظن أنها كانت الأخيرة . الا نتقال مِنْ رسّام إلى شاعرٍ كان مُؤْلماً . لم أتعذَّبْ قط كما تعذبْتُ في هذا التغيير . ومع ذلك لم أترك الرسم ، لكنه صار ثانوياً . أنا كنت في الواقع مُهْتَمّاً باتّباعِ الاندفاع الجديد ، بِجَعْلِهِمْ يعْتَبِرونني شاعراً . استطعْتُ أن أُوَحِّد الشيئين حتى صارا شيئاً واحِداً . ولربما كتبتُ ، الآن ، قصائد قصيـرة ، مُفكراً فيهـا بطريقـة الرسم ، ولا أطيـل لكي لا يطغى الـرسم على الحروف . شِعْري كان دائماً تشكيلياً تماماً . أنا شاعر تشكيليّ . لما تخطرُ بذهني قصيدة أراها ، أكاد أراها مرسومة ، بطولها أو بِقِصَرِها . وإذا لم يحدُث الأمر هكذا فلا أعرف كيف أكتبها . آخُذُ في صياغتها كما تبدو لعينيّ ، أو كما تبدو داخل عينيّ . وهذا ما يجعلني أُحَوِّر ، ذهنيّاً ، أشياء كثيرة ، لا يَهُمني أن تكون مكتوبة أو لا تكون . أنا موجود دائماً داخل الرسم ، وأكتب في الهواء .

□ *كيف كانت علاقتك ، عند اندلاع الحرب الأهلية ، بلوركا ، بنيرودا ، بالشعراء والمثقفين الذين جاءوا الى اسبانيا ؟*

□ علاقتي بلوركا ونيرودا كانت سابقة للحرب .

□ *أين عرفْتَ نيرودا ؟*

□ هنا ، في إسبانيا . في البداية كنا نتكاتب من بعيد . بـابلو نيرودا كـان صديقـاً حميماً لفيديريكو الذي كان قد عرفه في بُوينوس آيْريس ، لما ذهب ليُقَدِّم ، لأول مرة ، « عُرْس الدم » . كما جمعتني بميغيل إرنانْديث (٤) صداقة كبيرة . وكان بابلو نيرودا ، في ذلك الوقت ، يكتب نوعاً من الشعر يُسَمّيه الشعر الصِّرف ، وهو شعر لا يَرْبِطُه شيء بالنضال ، أو بما يجري في الواقع الذي كنا نعيش فيه ، لكنه تبدّل بسرعة عند اشتعال الحرب الإسبانية . بابلو كان هنا وَشَهِدَ الانقلاب الفاشي ، شَهِدَ كل شيء ، وبَعْدَ شَهْر ، أو شهر ونصف الشهر ، جاءني بقصيدة لأنشُرها في EL MOND AZUL كان عِنْوانها « أُغْنية إلى أُمَّهات رجال الميليشيا الميتين » ، وهي من القصائد التي ضَمَّها بعد ذلك إلى كتابه « إسبانيا في القلب » ، الذي مازال كتاباً ممتازاً ، وهو ـ إلى جانب كتاب باييخو « إسبانيا ، أبْعِدي عَنّي هذه الكأس » ـ أَحَدُ أَعْظم كُتُب نيرودا والشعر المعاصر . طيب ، أنا

عرفْتُ كل الذين جاءوا . في ذلك الوقت انعقد « المؤتمر من أجل حرية الثقافة » . أظن أن هذا كان أسمه . لستُ متأكداً . جاء كتاب فرنسيون ، أراغون ، إلخ . جاء همنغواي كذلك ، جاء ليكتب « أخبار الجبهة » وليؤلف ذلك الكتاب ألْمُحْتَوي على بعض الطرافه ، والذي عنوانه « لِمَنْ تَقْرَعُ الأجراس ؟ » ، وهو ليس كتابَ الحرب في الواقع ؛ هو مُهمّ ، لكنه كتاب سياحيّ في بعض أجزائه . همنغواي كان هنا أثناء الأيام الخطيرة في مدريد . أنا كنتُ أراه كثيراً . هو الوحيد الذي كان عنده ويسْكي خلال الحرب . كان دائماً يحمل قنينة في جيبه . جاء جون دوس باسوس كذلك . جاء كُتاب كثيرون من أميركا اللاتينية . جاء ويدوبْرو ، تريستان تزارا ، (*) ، إضافة إلى كُتّاب من الاتحاد السوفياتي . كان مؤتمراً مُهمّاً : مؤتمر حرب . أثناء منتصف إحدى الجلسات ، جرى قصفٌ مِدْفَعيّ ، وحينئذ رأى الكتاب أنها كانت حرباً حقيقيّة . الجلسة الأخيرة انعقدت في برشلونة : في تلك الليلة ، أثناء الجلسة ، وصل خبر يقول إن سفينة حربية فرانْكُوِيَّة قصفتْ خليج روساس ، ولأول مرة انطفأت أضواء برشلونة ـ برشلونة التي كانت تخوض الحرب وأضواؤ ها تُنير الليل .

ذات يوم ، وكانت الحرب في نهايتها ، جاء إلى داري وَلَدا توماس مان ، كلاوس وإيريكا (كانا حينئذ في غَمْرة علاقتهما الغرامية) . أثّر فيّ مجيئهما . كلاوس مان روائي جَيِّد ، وهناك فِلْمٌ مُهِم صُوِّر أخيراً (ميفيستو) اعْتَمَد على أحد كُتُبه ، حيث يتكلم كثيراً عن أخته . بعد ذلك تزوجتْ إيريكا بِمُمَثِّل ، وانتحر كلاوس بعد بضعة أعوام . كانا مُعَقَّدَيْن ، لكن كلاوس كان إنسانا فاتناً ، مليحاً ، جريئاً ، وَسيماً بشكل خارق . رافقْتُه قليلاً في مدريد ، واقتربنا من جبهة من الجبهات ، غير أنه اختفى ، بالطريقة نفسها التي ظهر بها ، ثم عرفت ، بعد ئذ ، أنه انتحر .

□ *وموت ماتشادو ؟*

□ لَمّا سَمِعْتُ في الراديو أنّ أنطونيو ماتشادو مات ، تأثّرْتُ تأثُراً كبيراً ، إلى درجة أني قلتُ : هذه الحرب انتهتْ . لم تَكُنْ عندنا أسلحة ولا طيران ، لا شيء . كان لدينا جيش من ألْمُشاة جَيِّد ، لكن بِعَتاد قليل . كان بإمكاننا أن نَصْمُد صموداً أطول ، ولكن بما أن الشيء الذي كان يقترب بأقصى سرعة هو الحرب الْعُظْمى ، فقد أرادوا أن يُنْهوا هذه في أقرب وقت . أنا خرجت في طائرة صغيرة نحو أفريقيا ، خرجت مُصادفةً . في أفريقيا أعطَوْني الإذن لأتوجّه إلى مَرْسيليا . في مَرْسيليا لم يسمحوا لنا بالبقاء سوى ثمانٍ وأربعين ساعةً . إذا لم نَرْحَلْ عند انتهاء هذه الْمُدة يلقون بنا في مُعَسكرات الإعتقال ، وكانت شيئاً فظيعاً : كان هناك خمسمائة ألْفِ شخص ، وكان الناس يموتون كلّ يوم بالمئات . انتقلْتُ إلى باريس ، وبِفَضْل تَوْجيهِ بيكاسو تمكّنا من أن نعمل ـ كمُذيعين ـ في الإذاعة الفرنسية « باريس الدَّوْليّة » ، وكَسَبْنا قوتنا لأننا كُنّا نملِك أصواتاً إذاعيّة ، حتى كسر الألمان خط ماجينو ، فلم يَعُدْ في استطاعتنا ، وَقْتئذ ، أن نبقى هناك ، لأن الألمان كانوا يُسَلِّمون أناسنا إلى فرانكو . حينئذ ركبت سفينة فرنسيّة وتوجهتُ إلى الأرجنتين ، حيث قضيتُ أربعاً وعشرين سنة .

□ *أين كنت أنت لما أغتالوا لوركا ؟*

□ كنت في إيبيثا . اضطُرِرْتُ إلى الاختفاء . قضيتُ ثلاثةً وعشرين يوماً في كهف ، في غابات الصنَوْبر ، في أعلى تلّ ، حتى استرجع الجمهوريّون الجزيرة . لم يتمكّنوا من استرجاع « مَيُورقة » لأنها كانت مُحصَّنَة تَحْصيناً جيداً ، بل استرجعوا إيبيثا . جاءت من برشلونة سفينة عامِرَة برجال الميليشيا ، الذين كانوا يُسَمَّوْن « ألْبُطوليّون » . كان معهم عدد كبير من الفوضويّين ، وأناس من الحارة الصينيّة ELBARRIO CHINO (٦) ؛ ناس ممتازون ، عجيبون . أنا هبطْتُ من المرتفعات لما رأيت وُصول القوات المُنقذة . وأول شيء عَمِلَهُ الفوضويّون هو أنهم لبِسوا ، جميعاً ، ثياب الرهبان ، ذهبوا إلى الكنائس ، أخرجوا ثياب القِسيّسين والصليب ، ومَشَوْا في موكب دينيّ قُرْب الأسوار ، حتى المدينة . أنا كنتُ مع المُقَدَّم بايو ، وقُلْتُ له : « أنظروا إلى رجالكم . هذه كارثة . لا يُدْركون أن الجزيرة جزيرةُ فلاحين ، وأنّ هؤلاء كاثوليكيّون ، ولكنهم نَاسٌ جمهوريّون ليبيراليون جداً ، وسَيَبْدُو لهم شيئاً في غاية البشاعة أن يكون أول ما يَعْمَلهُ المُحرَّرون هو أن يلبسوا ثيابَ الرهبان ، ويُخرجوا الشموع ، ويَمْشوا في مَوْكِب خارق للمقدَّسات » . عند ئذ قال لي : « لماذا لا تتكلم معهم أنت ؟ » . فأجَبْتُ : « لماذا أتكلمُ أنا ؟ ليقتلوني ؟ تَكلَّموا أنتم » . في النهاية تكلمتُ أنا معهم ، قلتُ لهم : « أيها الرفاق : يجب أن نفهم أن هذه جزيرة فلاحين بُسَطاء لهم مُعْتَقداتهم ، ولكنهم ، جميعاً ، تصرفوا تصرفاً ممتازاً ، وأنهم كانوا في السجن أثناء هذه العشرين يوماً . هم ناس كانوا ينتظرونكم بأمل كبير ، لكن أظن أنكم تُؤْلمونهم قليلاً في مُعْتَقداتهم الحميمة وهم يَرَوْنكم تهزأون بأمر يعتقدونه لا يُمسّ » ، جِدّيّ للغاية . عندئذ اقتنع الفوضويّون ، وخَلَعُوا الثياب التي كانوا يلبَسونها . ثم كَوَّنّا حكومة مؤقتة في الجزيرة . بعد ثمانية أيام ، قَصَفَنا الإيطاليّون ، كان قَصْفاً مُهَوِّلاً ، فتركْنا الجزيرة .

كان الفوضويّون لا يهدأون إذا لم تحترق كنيسة من الكنائس ، حينئذ عُيِّنْتُ أنا ـ في حكومة دامت ثمانية أيام ـ مُكَلَّفاً بإنقاذ الكنوز الفنيّة . كانت تلك أمور مثالية قُمْنا بها أثناء الحرب ، ولكنها أعطَتْ نتائج كبيرة . أنا كنت المسؤول عن ذلك . كانت الجزيرة عامِرة بكنائس رائعة . قيل لي مرةً إن في سان خورخي كنيسة جميلة جداً ، وإنها تتعرض للنَّهْب . توجهْتُ إلى هناك وأنا مَهموم حَقّاً ، وأكاد أموت من الخوف ، فرأيتُ أنهم جماعة من الفوضويّين ، بمناديلهم الحمراء ، يُخرجون أشياء ليُحرقوها . وصلْتُ وقلت : « أنا من الحكومة المؤقّتة التي تكونَتْ في القلعة ، ولديّ أوامر للمحافظة على الكنوز الفنية لهذه الجزيرة ، لأن الحرب ستدوم طويلاً . هنا توجد أشياء ثمينة ستحتاج إليها الحكومة لِتَشْتريَ أسلحة وعتاداً . يجب أن نتوقف عن فعل هذا » . نَظَروا إليّ بِعَدَم ثقة . عندئذ قلتُ لهم إذا كان لا بد من إحراق شيء ، فليتركوني أوجههم . « سنحرق بعضَ الأشياء ، ولكن اجْعَلُوا في اعتباركم أن هذه الأشياء ثمينة جداً . إنها ستُفيدنا » . كانوا يُخرجون حُلَلَ قُدّاس ذَهَبيّةً جيدة جداً ، ويقولون : « أنَسْتَطيع أن نُحرق هذا ؟ » . أنا كنت أرى أنها أقَلُّ أَهميةً من أشياء أخرى : « طَيِّب ، نعم » . وكانوا يخرجون فجاة شيئاً في مُنْتَهى الروعة ، فكنتُ أقول : « هذا لا ، هذا يُساوي مالاً كثيراً ، هو مِنْ ذهب ، كيف نحرق هذا ؟ » في لحظةٍ ما ، رأيتهم يُخرجون تمثالاً لِـ سان سِبَسْتِيان ، مصنوعاً في القرن الثامن عشر ، فقال لي أحدهم : « وهل

تُريدنا ألا نُحرق هذا الشخص الدميم ؟ » . أنا فكرْتُ : « إذا قلتُ لهم لا ، سيقتلونني أنا » . « طيب ، نعم ، أَحْرِقوه » . كان لابد من التنازُل ، عَرَفْتَ ؟ ، وإلا أحرقوني أنا ، لأن أحدهم واجَهَني فجأة وقال لي : « وأنت ، مَنْ أنت حتى تقولَ لي هذا ؟ » . اضطُرِرْت إلى تَرْك التمثال يُحْرَق .

□ وهناك عرفْتَ أن لوركا مات ؟

□ لا ، عرفتُ ذلك بعد يومين من وُصولي إلى مدريد . جاء هارِبان من الجبهة الغرناطيّة وقالا لي : تَجري إشاعة بأنهم أعدموا لوركا . حينئذ نادَتْني إيسابيليتا ، أُخْتُه ، وكانت في مدريد : « تدور إشاعة بأن أخي قُتِل ، ولكن ذلك غَيْرُ صحيح . فيديريكو يختفي في القنصليّة السويسريّة ، ولا أدري هل سيُهَرِّبونه عبر الجبال إلى المنطقة الجمهورية . لا تقولوا شيئاً لأن ذلك سيَضُرّه كثيراً » . أنا أجَبْت : « أعِدُكِ بألا أقول شيئاً » ، ولكن جاء شخصان من غرناطة . . » . « ذلك غير صحيح » . وفي ذلك المساء نفسه ، بعد ساعتين ، كانوا يُعلنون في شوارع مدريد اغتيالَ لوركا . . إعدامه . هكذا عرفْتُ .

□ أنت كنت مع لوركا في « إقامة الطلاب » . ماذا عَنَتْ « إقامة الطلاب » ثقافيا بالنسبة لبلادنا ؟

لماذا لم يُعْمَلْ على استمرارها ؟

□ ذلك مَثَّلَ نواة الثقافة الليبرالية في إسبانيا ، مُنْذُ قَبْلِ وُجودِنا ، نحن ، هناك . هناك عاش أونامونو ، ماتشادو ، خُوان رامون خيمينيث ، باختصار : كل مَنْ كَوَّنوا إسبانيا الجمهوريّة . كانت مركزاً مُهِمّاً جداً ، ذا مدلول تاريخيّ . بعد ذلك ، لما جاءت الحرب ، اعتُبِرت الإقامة مركزَ نَتْنِينَ . مازال هناك الصالون حيث كان فيديريكو يعزِف على البيانو ، وحيث كنا نجتمع لنستمع إلى المحاضرات . ومازالت الحجرة التي كان ينام فيها دالي ، بونويل . . أنا كنت أسكُن قريباً ، وأكاد أذهب إلى هناك كل نهار ؛ كنتُ المُقيمَ الشَّرَفيّ . كنا نذهب جميعاً ، حتى ترك فيديريكو المكان ، لأن فيديريكو كان نواةَ الجَذب هناك . كان دالي شاباً عجيباً ، عبقريّاً : يرسم طول النهار . ينسى أن يأكل . يرمي الرسوم على الأرض ، وكانت جُدْران غرفته مُغطّاة بالرسوم . كان نشيطاً لا يعرف التعب ، وكان مُسَجَّلا في أكاديميّة سان فِرْناندو ، وكما كان يقول ، هو ، بلهجته [7] القَطَلونيّة الواضحة : « المسألة أن أبي أرسلني لأتعلّم الرسم » . لوركا كتب له تلك القصيدة الممتازة « أُغنية إلى سلفادور دالي » ، وإثر ذلك بقليل اختفى دالي . وبعد زمن قصير عرفنا أنه حقّق نجاحاً كبيراً بين السُّرياليين الفرنسيّين . كما عرفنا أنه وَجدَ غالا . ثم دخل دالي طريقَ كَوْنِهِ مُتَزَوِّجاً بتاجرةِ لَوْحات .

□ كيف هو شعرنا المعاصر؟

□ أظن أن هناك شعراء أكثر من أي وقت مضى . ما يُكْتَب هو الشعر بخاصةٍ . ذلك يبدو أَكْثَرَ طبيعيّة : الأمر ، ظاهراً ، أسهل ، لكنه ليس كذلك في الواقع . في رأيي هناك شعراء جَيِّدون

في إسبانيا ، لا سيما في قَطَلونيا . هناك ، زيادة على سلفادور إسْبِريو كاتب ينتج أعمالاً جادّة : بيري خيمْفيرير . يمكن أن نتكلم عنه بثقة ككاتب مُكَوَّن . يوجد شعراء آخرون ، فويْكْس ، غَبْرييل فيرّاطير ، إلخ . في بَلنسية هناك بيثينْت أَنْدْريس إسْطِيبيس ، وشعراء آخرون لا أتذكّر أسماءهم ، لكنهم يُعجبونني .

□ *أيسمح هذا الزمن بأن يكون هناك شعر ؟*

□ نعم ، الشعر حركة أدبية ، وككل ما هو فنيّ ليس من الضروري أن يُزامِن ازدهارَ بلد من البلدان ، لأن في أَشْأَم فترة مَرَّتْ بها إسبانيا ظهر غويا ، وهو أبو الرسم الحديث . أنا أظن أن الأجيال تظهر مُصادفةً ، بشكل غامض ؛ تبرُز فجأة هكذا . شيء غريب .

□ *ظاهرةُ « إقامة الطلاب » كانت كتيار كاملٍ ، فكري ، ثقافي ، فني . وفي هذا الزمن ، يظهر افراد وليس تيارات ، لا هنا فقط ، بل في العالم كله .*

□ لأن هناك أدباً منفصلاً قليلاً عما يجري . .

□ *واضِح .*

□ له علاقة واهِيَةٌ بالواقع . يوجد ناس تتوافر فيهم شروط جيدة كَكُتّاب ، لكنهم يُديرون ظهورهم لِزَمَنِهِمْ ، وهذا الزمن يصعُب فَهْمُه ، زمن فظيع . يجب أن تُسْمَع أصوات شِبْهُ نَبَويّة .

□ *يمكن أن نُعيد ما قاله برشت لِنُعَبِّر عَمّا كنتَ تقوله : « أيّ زمن هذا الذي إذا تكلّمنا فيه عن القَمْح فمعنى ذلك ألا نذكر الصواريخ ! » .*

□ هذا صحيح . أنا أظن أننا في حالةِ عَدَمِ إدراكٍ لما يجري . ربما كان الأمر ذا أهمية أكبر في الرواية ، وإن كنت أَقلّ اطلاعاً هنا . الشيء نفسه يحدُث هنا مع ما يُسَمّى التغيير ، مع الديمقراطية .

□ *نعم ، لكن أظن أنم تقول شيئاً أساسياً ، فبالفعل ، بعد التغيير نحو الديمقراطية ، لا يوجد أي شِعْر يَمَسُّ أية مشكلة من المشكلات الموجودة في هذا البلد .*

□ نَسْتَشِفُّ من الذين يكتبونه ، أنفسهم ، إذا كان الذي يكتب مُنْغَمسا فِعْلاً في زمنه ، وهذا الزمن مُهَوِّل ، كارِثيّ . نحن في نهاية القرن ، ما بَقِيَ غيرُ سبعةَ عشرَ عاماً لكي ينتهي ، والنهاية نراها بشكل غير واضح . في هذه اللحظة أراها وأنا متشائم . أظن أن الكُتاب يجب ان يدقوا ناقوس الخطر لكي لا يحدث ذلك ، أن يعبروا عن ذلك حقاً . ليس من الضروريّ أن تكون عندنا بطاقةٌ حِزْبيّة . الكاتب يمكن أن يكون حُرّاً ، ويكون مع ذلك المُعبِّر عن بلده ، كما كان والت ويتمان في فترة من مسيرة الديمقراطية الأميركية . أنا أظن أن ذلك لا بد أن يجيء . إسبانيا عانَتْ انْطِفاءً طويلاً في السنين الأخيرة ، ولا يمكن أن نفكر أنّ في أربعة أيام ، أو في أربع سنين ، سيظهر كل شيء هكذا . هذا غير ممكن ، توجد أشياء جيدة هذا العام : حالات كفاح ، استيقاظ ، وإن

كان ذلك مصحوباً بظلام كثير سابق . ولكن هي أشياء لها وزنها على كل حال ، وإلا لَمّا كنتُ أنا هنا أتكلم ، بل لكنتُ أتكلم في روما . أنا وُلِدْتُ في قرنِ الدافِعُ الأكبر لزمننا فيه كان هو المغامرة . أظن أن اللحظة الراهنة لحظةُ غموض كبير . كلّ شيء يُفْتَل ويَحُلّ . وأنت ترى أن التجريد الصرف انحطّ انحطاطاً كبيراً . هناك شباب لا يمكن أن يقنع بذلك ، هو مُرْهَقُ الكاهل بأوضاع سياسية خطيرة . عندي عِنْوانٌ هو « الشاعر في الشارع » ، والفنان يجب أن يخرج الى الشارع ، وأظن أن الذي لم ينزل اليوم الى الشارع ـ سواء كان في تصرفه مُخطئاً أو مصيباً ـ يَضيع . هي لحظة فظيعة ، لأن الفنّ ، زيادة على ذلك ، لا يُقرن بينه وبين المسائل الماليّة إلا بشكل مُضِرّ . اللوحات تُساوي ملايين ولا يستطيع أن يَشْتريَها إلا الأغنياء . وهذا تناقُض فظيع بالنسبة للرسامين التقدّميّين . البيان السياسي في الرسم ذو أهمية كبيرة في اللحظة الراهنة : اللافتة ، الرسوم الجدارية . هو حَبَلٌ جديد ، ولكن لن يكتمل كما يجب حتى تحدُث ثورة حقيقية .

□ *كيف كان تَكَوُّنك ؟*

□ مُحيط عائليّ تناقصَ غِناه . أُسْرَة منْ مُنْتِجي الخمور . كانت طفولتي في الأقْباء والبحر جميلة . ثم جاء مدرسة اليسوعيّين حيث تعلمتُ أشياء حسنة كثيرة ، وأشياء سيئة كثيرة . تَمكّنْتُ من أن أتخلّص من تكوُّني المُفْرِطِ في الكاثوليكيّة ، ولم يَعُدْ يشغَلني أي شاغِل من هذا النوع منذ أن كان عمري ثمانيةَ عشرَ عاماً . ثم كان الرسم فالكتابة : فَتَنني الشعر فُتوناً . هو الشيء الذي أعرفه أكثر . أنا مُتَأثر بكل ما أعرف من مختلف البلدان . كل شيء كان له دور في تكوُّني . أنا أنتمي إلى الهَبّة كلِّها التي كانت في زمني : السُّرياليين ، الطليعيّين ، إلخ . . وكما كانت النهضة ، وجَوّ النهضة ، الذي غمر العالم كله ، يُمكن القول إن السريالية كانت حالة خاصة ، ورؤيا جديدة للأشياء ، ومازالت ، حتى اليوم ، تُؤَثر في الناس . أظن أنها كانت حركة في غاية الأهمية . غير أن كلمة مثل « طليعة » ، وغيرها ، بدأت تفقِد معناها ، وتَغْدو فارغة . أنا من جِيل الشعراء المُسَيَّسين جداً ، وكنا ، كلُّنا ، ملْتزمين غاية الالتزام . أنتمي إلى جِيل باييخو (8) ، أراغون ، إيلوار ، جيل السرياليين الأوائل ، سُرياليي الشارع ، الكازينو ، المقاومة : نيرودا ، باييخو . . . اليوم لا وجود لشيء من هذا ، ولكن ، ربما لا يكون الذنبُ ذنبَهم ، لأني أنتمي إلى الحروب : الحرب الإسبانية ، الحرب الأخرى ، إلى هجرة دامت تسعاً وثلاثين سنة . حياتي تلقّتْ ضَرْباً مُبرِّحاً ، كانت حياةَ مغامرة ، وهذا شيء كثير بالنسبة لكاتب يُحسّ بذلك .

□ *ماذا تعني جائزة ثربانتيس بالنسبة لك ؟*

□ أظن أنهم أعطوني إياها في لحظة صعبة يَمُرّ بها الاشتراكيّون . وقد أَحْسَنوا الفِعْل، لأن زَوْبَعة هائلة كانت ستهبّ عليهم لو لم يُعطوها . انا كنتُ رُشِّحْتُ من قبل من طرف المجمع اللغوي الإسباني ، فأعطَوْا أوكتافيوباث (9) إياها . الحزب الاشتراكي الإسباني كان جريئاً بإعطائي الجائزة في وقتٍ كان الجميع يخاف أن أُعطاها ، مُفَكّرين أن المسألة يمكن أن تكون ذات مدلول سياسيّ ، كما لو كانت جائزة تُعطى الحزبَ الشيوعيّ . هذا غَباء تامّ . أظن أنها كانت ذات معنى بالنسبة للناس ،

وهو أنها أعطيت شاعراً أكثر انتماءً إلى اليسار من كل الذين كانوا يُعْطونها ، ومِنْ الأسماء الأخرى التي كانت أمام اللجنة . . .

□ *مثل اسم كاميلو خوسي ثيلا . . .*(١٠)

□ مسألة ثيلا شيءٌ مُخزٍ ، ليس لأنه أَلَّفَ كتابين أو ثلاثة يُمكِن أن تُعْجبك أوْلاَ ، بل لأنه كان إنساناً فظيعاً ، إنساناً ذهب إلى الأرجنتين ليلتقي بيديلا ، إنساناً قَبِلَ من حُكُومةٍ فنزويليّة أن يكتب رواية ضِدَّ رومولو غاييغوس (١١) ، قَبِلَ المال وكتب « الشقراء » ، إنساناً عَمِلَ في الرقابة أثناء الفرانكُويَّة . هذا إنسان بلا أخلاق . أمّا أُوسْلار بييطْري (١٢) فأمْرُهُ مختلف كلّ الاختلاف : كاتب جيد ، صديق حميم . هنا تأسّفتُ لعدم فوزه بالجائزة . تمنّيْتُ لو كانت الجائزة جائزتين وفازَ هو بالأخرى . جائزةُ ثربانتيس بالنسبة لي جائزةُ لغة . الإسبانية لغة تملك ، لأسباب تاريخية ، مساحةً جغرافية ، مُتَراميةَ الأطراف ، والجائزة تتمتّع بامتداد أكبر من جائزة نوبل . أن تُسَمّى جائزة باسم ثربانتيس فذلك أجمل بالنسبة لي ، ويُعجبني أن تكون عندي جائزة بهذا الاسم .

□ *كيف يرى ألبرتي مشكلات زمننا ، مشكلة الحرية ، المشكلة الفلسطينية ؟ .*

□ هذا زمن تُزْرَع فيه الصواريخ عِوَضَ القمح . المسألة لا تُغري ، أليس كذلك ؟ أما القضية الفلسطينيّة ، فيجب أن يكون الإنسان أهْوَجَ في مَنْطِقه أو ديمقراطياً مُزَيَّفاً ليتفق مع ما تعمَله إسرائيل . أنا أظن أن أي إنسان تشغَله الحرية ، حريةُ الشعوب ، لا يمكن أن يكون متّفقاً مع الموقف المُهَوِّل الدَّمويّ العنصريّ لإسرائيل . لسْتُ ضدّ السامية ، لديّ أصدقاء يهود كثيرون . عاملني اليهود معاملة حسنة في الأرجنتين . ولكن أمام شيء مثل الاعتداء الإسرائيليّ وقفْتُ مُدافِعاً عن العرب الفلسطينيين ، لأن أيّ إنسان لَدَيْه حِسّ بما هي الحرية ، بما هو الاستقلال ، لا يستطيع أن يكون ضدهم . أنا أُساندهم مساندة لا مشروطة .

□ *أبقِيَ شيء آخر يمكن أن يُقال عن الشعر ؟*

□ الشعر يولد كل يوم منذ هوميروس . لم يتغيَّرْ إلا قليلاً . في الجوهر بقي كما هو . يقول روبين داريّو : « الْبَلابل نفسها تُغنّي الأغنية نفسها ، وبِلُغات مختلفة » . إنه الشارع نفسه ، مازلنا نتكلم كما كان يفعل هوميروس . هي المغامرة نفسها ، مثل يوليسيس . الآن تُسَمّى بعض الأدوات صواريخ ، ومِنْ قبل كانت سِهاماً ، لكن الإحساس ، في حَدِّ ذاته ، لم يَتَغَيّرْ ، إلا قليلاً جداً . باختصار : الشعر ، بأشكال مختلفة ، هو الشيء ذاته ، دائماً : المغامرة الإنسانية ، المأسوية ، الأخّاذة .

مدريد في شباط (فبراير) ١٩٨٤

أجرى الحوار عن « الكرمل » : جوردي داودير

نقلها إلى العربية : محمد العشيري

(١) لا ثارو كارديناس ، رئيس الجمهورية المكسيكية من ١٩٣٤ إلى ١٩٤٠ . اتخذ إجراءات وطنية تقدمية . رحّب بجميع المنفيّين الإسبانيّين .

(٢) هذا هو الاسم الذي كان يُطْلَق في إسبانيا على الشيوعيين بخاصّة ، وعلى الجمهوريّين بعامّة .

(٣) جيل ١٩٢٧ .

(٤) شاعر إسباني مُناضِل معروف ، ولد في العام ١٩١٠ ، ومات في السجون الفرنكوِيَّة سنة ١٩٤٢ .

(٥) مؤَسس المذهب الأدبي الفني المعروف بالدّاديّة .

(٦) حارة معروفة في مدينة برشلونة .

(٧) يَعْني جَرْس الكلام وليس اللغة القَطَلونيّة .

(٨) شاعر بيرُوِي . وُلد في البيرو في العام ١٨٩٢ ، ومات بباريس سنة ١٩٣٨ .

(٩) أديب مكسيكي ، ولد في العام ١٩١٤ .

(١٠) أديب إسباني . ولد سنة ١٩١٦ .

(١١) روائي وسياسيّ فنزويلي ، ولد سنة ١٨٨٤ .

(١٢) كاتب فنزويليّ . ولد سنة ١٩٠٦ .

مختارات
مختارات
مختارات
مختارات
مختارات

يوجين جبليانو :
رنين كصباح بعد المطر

نداء : بقلم ميغيل انجيل استورياس :

يغمض الذين قدر عليهم النوم عيونهم ، ويفتحها الذين قدر عليهم نور النهار . ويذرف الذين قدر عليهم الماء منها الدموع . ويقتلعونها ، يرمونها الى البعيد البعيد ، الذين قُدِّر عليهم ان يحرقوا أحياء . ولكن العيون ، كل العيون ، سوف تظل ترى ؛ ولن تتوقف عن التحديق ابداً . هكذا ، كما كان الامر مع عيون هيروشيما ، التي تظل تحدق بنا ؛ عيون الذين احترقوا هنا لا تكف عن التحديق بنا ، الآسيوية ، الرهيبة ، المفجوعة . واذا عجزت عن النظر ، اذا عجزت عن التحديق ، فإنها تَحسُب . كل الامور حساب . ما هو الزمن الذي يفصل هيروشيما عن بقية العالم ؟ سوف يصير كل العالم محرقة ، منذ هذا اليوم . منذ هذه اللحظة ، أو غداً ، عند الفجر ، لكنه سوف يكون محرقة ، محرقة كهيروشيما ، إذا لم تهب الشعوب ، كل الشعوب ، كل البشر ، ضد الانهيار الذري الذي بدأ ، الحرب الذرية ، التي بدأت في هيروشيما وناكازاكي ، وتستمر بمواصلة تجاربها ، ووحدها الشعوب ، المدركة للخطر ، مازالت قادرة على وضع حد لها .

من هنا ، من هذا الخطر الدائم ، تنبع الاهمية ، والقيمة الكونية السامية لقائد ابتسامة هيروشيما ، قصائد الشاعر الروماني الكبير يوجين جبليانو . إن اشعاره هذه ليست مجرد غصن مثقل بالورود ؛ ليست مجرد انشاء لغوي منمق ؛ ليست مجرد انسجام أخاذ بين أصوات وصور . إنها ليست مجرد سجل شامل بأسرار الشعر . إنها صرخة توقظ الذين يغطون في النوم ؛ صرخة تجعل الصم يسمعون ؛ صرخة تجلو الغشاوة عن ابصار العميان الذين لا يريدون رؤية المأساة التي تقترب منا ، قياميه ، قيامية . * هي صرخة تمنح صوتاً للذين لا تنطق أفواههم الا بكلمات أخرى غير كلمات الشاعر ، كلمات النبي ، كلمات الذي ، إذْ يتألم لما جرى في هيروشيما وناكازاكي ، فإنه يحذرنا عبر قصائده من الغد المحدق ، غد الشعوب وقد صارت رماداً . لكن النبرة المخيفة للقصائد ليست مما يجعلنا ، كما هو الامر مع الحيوانات ،

* Apocaliptica بالرومانية . صفة مشتقة من القيامة ، من رؤيا القديس يوحنا عن نهاية العالم . (م) .

مقشعري الأبدان ، بالعكس ، إن **إبتسامة هيروشيما** براء من هذه الخطابية الشعرية ، التي تنحصر قيمتها بمدى رنين الكلمات . إن ايقاعاتها لا تتردد ، لحظات مفجعة ، تطفو على سطح بيت الشعر ، بل تخبط من الاعماق . تخبط ، تخبط ، تتفجر في عظام القاريء ، الذي يضعه الانفعال الشاعري ، من مطلع القصائد حتى نهايتها ، في توتر الغارق داخل نفسه ، في بحر افكاره الخاصة .

إن شيئاً لا يصمد أمام صوتها الذي يجتاح كل شيء . إنه صوت الشاعر يدخل ليلاً الى المدينة . صوت لا تزينه الحلى الكلامية . إنه عارٍ ، كسيف جرد من غمده . يلج من بوابة النوم الضيقة كأنها باب السماء . وهو أشبه بطريقٍ ، من سار عليه انفتحت أمامه كل الطرق . الشاعر كان حاضراً في هيروشيما . هل يشكل هذا ضرباً من تفخيم الكلام ؟ كلا . إنه أمر إنساني . في عالم النوم الشاسع لا وجود للكائنات الفخمة . الناس جميعهم سواسية ، بشر . وكإنسان ، دون أي بعد آخر ، يبدأ الشاعر حواره مع الاشياء الصغيرة ؛ مع تلك الاشياء البسيطة التي تتحسر وتدعى بشراً . إنها محادثة بسيطة ؛ محادثة من يصل ليلاً الى مدينة ، يحلم النيام فيها بصوت مرتفع . وربما كان دور الحلم هنا ان يعيد ايقاف واقع الحياة المنكس على قدميه ، أن يعيد ، كما في مرآة سوداء ، خلق وحشية الحياة . الآن ، وسكان هيروشيما نيام ، سوف يتحول كل شيء الى حبيبات من الرمل ، حتى آخر نجمة ، ولن يسمع أحد بعدها أبداً ، بما سمع . لن يرى أحد بعدها ، أبداً ، ما رأى . لن يشعر أحد بعدها ابداً بحروق جسده . كل شيء سيلان . سيلان غائب . وحده الشاعر ، هذا الخصم الضعيف للوقائع اليومية التافهة ، وللوقائع التافهة للاشياء الحقيقية ، وحده الشاعر يعرف ما يقول ، فقد كان موجوداً من قبل ، حاضراً في قلب الحقائق الأخيرة .

في هذه الحقيقة الاخيرة ، ليس للحلم سوى وجه وحيد . في المجزرة ، الحلم والحقيقة يمتزجان . لقد عاشا منفصلين من قبل فقط . هنا ، في هذه القصائد ، يعيشان سوياً ، سوياً الى حد رهيب ؛ سوياً الى ما لا نهاية . لاننا لا نستطيع أن ندع جانباً افكارنا حول مأساة هيروشيما ، وان نقرأ احلام الشاعر كأننا لا نعلم ما هي الخاتمة ، لا يوجد وعد ولا تشويق . الوعد والتشويق موجودان في ما سوف يأتي ؛ في ما ينقله إلينا ، على نحو غير مباشر ، هذا الشاعر الروماني المتألق ، يوجين جبليانو . لا توجد أية مهلة . ولا مجال لاسترداد الانفاس . في مأساة (تراجيديا) العصور القديمة ما كانت اليد تعدم عموداً تستند اليه ؛ وما كان الجسد ، المطعون بالخنجر يعدم شبراً من التراب يهوي فوقه . أما الآن ، فأين يمكن للمرء أن يستند بيده إذا كانت كل الاعمدة قد تلاشت في الجو كالاشباح ؟ أين يمكن لاجسادنا أن تسقط اذا انعدم التراب ، ولم يبق سوى رماد الاشياء المحروقة ؟ فلنصرخ . فلنصرخ . فلنحتشد ولنعوِ كالذئاب لكي يسمعنا الذين يعدون للحرب الذرية . ليس امامنا سبيل آخر وسط هذه اللامبالاة ، شبه الكاملة ، من البشرية وهي تراقب الحفاظ على ذروة الفناء . فلنحافظ عليها نحن . فلنحافظ عليها كما كان يُحافظ على الاسلحة . ولننه بأن نُحَوِّر أحد الشعراء بسخرية ، مرددين هذه الجملة : إن أيّاً من أسلحة الزمان السالف كان أفضل* .

دونما كبح للانفعال ، أو توجيهه بغير وجهته ، توجد في قصائد جبليانو اوركسترالية في التعبير

---

* المقصود هنا الشاعر الاسباني جورجي مانريكه (١٤٤٠ - ١٤٧٨) ، الذي يقول : إن أيّاً من الأزمان السالفة كان افضل . (ملاحظة المترجم) .

ترافقها لحظة فلحظة دونما انقطاع ، اوركسترالية مبنية من كلام ومن صمت أمام دمار وخراب شاملين - ابتسامة ، مجرد ابتسامة ، وضد الابتسامة قنبلة ذرية - اوركسترالية ، اكرر ، تتجزأ شذرات صغيرة - تمزقٌ ، خراب ورماد - دون ان تتفتت كلياً ، لانه لن ينطفيء ابداً ، ابداً لن ينطفيء ، مخنوقاً في الحلق ، صوت أم تبحث عن ابنها ، ولن تنطفيء في حناجر العصافير الزقزقة ، التي تتساءل اين هم ، أين هم ، أين هم الناس . . . ملايين البشر الذين صاروا رماداً ؟ .

إن يوجين جبليانو يعيدنا ، كذلك ، إلى الشعر الملحمي العظيم ، الشعر الملحمي البدائي ، شعر المحاورة ، شعر محاورة الكون . وقد تُرجمت قصائده إبتسامة هيروشيما الى اكثر من لغة ، ولي أنا الآن شرف أن اقدمها للقراء في أمريكا اللاتينية ، في ترجمتها الإسبانية التي حققها مانويل بيرس سرانو .

لقد احتفظت القصائد في هذه الترجمة بكامل حيويتها ، قوتها ، بوقعها ، وانغامها الصوتية التي نجحت في رسم لوحة غنائية اكثر منها تشكيلية ، وهي الفضيلة التي تتيح لي أن آمل في أن هذه القصائد الرائعة لن تبقى حبيسة صفحات كتاب ، بل سوف تجري تلاوتهافي الساحات العامة ، في اجتماعات الشبيبة ، والنساء ، والعمال ، والمزارعين ، والطلاب والفنانين ، بطول وعرض بلادنا ، من المكسيك حتى الارجنتين .

بسقوط القنبلة ، تلاشى كل ما كان بوسع إبتسامة من هيروشيما أن تفعله ، ما عدا الأمل ، كأنما بسحر ساحر ، ولكن الأمل هو الابتسامة التي تقهر الموت ، وضد قتلة العالم ، تضع البيارق والرايات في أيدي الذين يأتون ليشاهدوا هذه الأراضي اليابانية المحروقة ، التي صارت رماداً ؛ إنها تضع البيارق والرايات في ايدي الذين يأتون ليقبلوا هذه الارض ، مقبلين من خلالها وجوه ملايين الأبرياء الذين ضحوا هنا ؛ هذه القبلة هي ، في الوقت نفسه ، قَسَمٌ .

نقسم بأن ما جرى في هيروشيما لن يحدث مرة اخرى على الارض ، لا ، لا لن يتكرر مرة اخرى . ابداً لن تدمر قنبلة ذرية من جديد ابتسامة .

استورياس

بوخارست ، خريف العام ١٩٦٢

الليل ، المنام

تنامُ مدنُ العالمِ ، وقراهُ تنام .
تنام بأنوفٍ مشرعةٍ على نَتنِ جثثٍ يطيرُ الصواب ، بأضلعٍ حطّمَها القصف ، ووجوهٍ مزّقتها الأضواء .
تتقلبُ وتئنُ في نومِها باحثةً عن مخبأ أفضل من خوذةِ السماء الجهنميّة .
تتقلّبُ متأوّهة وتنامُ ، تختنقُ ، رؤوسُها في مغائر الإسمنت ، في شبكة توابيتَ بلا نهاية ، تنهارُ فوقها الجبالُ الهادرة .

في الشوارعِ المهجورة ، وحدَها المصابيحُ قد بقِيتْ ، وارتدَتْ أثواب الحداد كأنها أرامل يائسة .
الأشجار في وحشتِها ترتعِدُ رعباً بقمصانِ الوريقاتِ الممزقة .
واحسرتاه ، لم يصطحِبْها أحدٌ إلى الملاجيء . تريدُ الانسلاخ من عمقِ التراب . تهز رؤوسها بعنفٍ ، وتلعنُ جذورَها المسمومة .

آه ، أيُّها الليلَ المباركُ ، كُنْ هذه الليلةَ ، في الأقل ، ليل سلام .

تنامُ مدنُ العالمِ ، وقراهُ تنام.

من الذي سيطيحَ السيف عنقه هذه الليلة ؟

يوجين جبليانو

يوجين جبليانو من أكبر الشعراء الرومان ، الأحياء . خَلَد إلى الصمت والعزلة في السنوات الأخيرة ، من مواليد نيسان ١٩١١ . أثار ديوانه « ابتسامة هيروشيما » ما يثيره ، عادة ، كتاب ثري ، وبخاصة في أوروبا وأمريكا اللاتينية ، إضافة الى بلده رومانيا . وقد تُرجم الى اليونانية على يد يانيس ريتسوس ، وإلى الفرنسية على يد هيوبرت جوين ، والألمانية على يد الشاعر جورج ماورر، والمجرية بترجمة من هيجيي أندره ، وبالاسبانية في كوبا مرة ، وفي بوينس آيرس مرة ثانية عل يد مانويل سيرانو بيرس ، وبتقديم من الشاعر والروائي الكبير أستورياس ، الذي منح جبليانو جائزة « إتنا تاورمينا » في العام ١٩٧٠ ، حين ترأس لجنتها التحكيمية . كما مُنِحَ جائزة غوتفريد فون هردر في فيينا ، « تقديراً لاستحقاقاته الأدبية البارزة على مدى خمسة وأربعين عاماً من الإبداع » كما جاء في قرار اللجنة . أصدر مجموعات شعرية كثيرة ، آخرها في العام ١٩٧٣ ، بعنوان « هنيبعل » . وجبليانو عضو احتياط في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الروماني . ونحن ننشر ، هنا ، منتخبات من ملحمته الطويلة « ابتسامة هيروشيما » .

آه ، ربي يا إلهي ! أحد . .
بالتأكيد لن يطيحَ عنق أحدٍ .
الحرب صارت متخمة .

تنامُ مدنْ العالمِ . . . وقراه تنام .

الجوُّ يبحث عن وجههِ ،
يتحسَّسُ جراحه ،
يحاولُ مرتجفاً مداواةَ نفسِه .
كهربائيون شفّافون يتسلّقون الأعمدة الخفية ، يَصِلونَ الأسلاكَ الزرقاءَ ، يُعلقونَ بينَها النجومَ ، يُصْغونَ إلى آهاتِها ، ويمسحونَ عنها غبارَ البارودِ .

يَتنفّسُ الليلُ صامتاً ، وفوق وجههِ قناعُ الكلوروفورم .
تنامُ مدنُ العالم ، وقرى العالمِ .

على حصيرةٍ ، بلونِ القمرِ ،
تغفو هيروشيما .

أحلامُ المدينةِ

تحلُمُ الآنَ المدينةُ أحلاماً تولد من الألمِ أو منَ الفرحِ ،
فللألمِ أحلامٌ ، وكذلك للفرحِ .

يريدُ الفرحُ المشرقُ أن يُنجِبَ أطفالاً يشبهونهُ ، بينما الألم ، وقد شوهَّتَهُ عذاباتُ طوالُ ، يريدُ أطفالاً أجملَ من سُحْنَتِهِ المُرَّة .

حُلمُ الصيّادِ العجوزِ

آه ، العظامُ ، الأرجل ، والأيدي ، والعيون ، والنومُ ، حتى النوم . . . آلامٌ ، لا شيء

سوى الآلام . أيُّها المخادعُ ، إنني أعرفُكَ ، أعطني الأسماك التي ما اصطدتَها أبداً .

إنني طفلٌ أنا أيضاً ، رضيعٌ ، لا يهدهده أحد ، سوى الامواج ؛ الأمواج الهازئة .

مركب انا من عظام ، تنزلق من حولي الاسماك ، تمسني .
فأصدح ؛ من كل ناياتي البيضاءِ أصدحُ نشيداً ، نشيداً للالم وللحياة .

أيها المخادع ، أعطني الاسماك التي ما اصطدتها ابداً . مركب أنا ، من عظام ، أسرتني الامواج ؛ منذ عشرات آلاف السنين ، تحصدني ، وتحصدني مناجلها الزرقاء .

مركب أنا ، اقتلعته العاصفة . أتلوى كإنسان يقيء من شدة الجوع . قدماي إسفنجتان من الجليد .

ما أثقل البحر .
كيف يضغط لي صدري
ما أثقله على صياد بشبكة مقطعةٍ ، وقدمين مشققتين كجلد صخرة متآكلة .
كيف يضغط الوحش الاخضرُ اللَّعوبُ لي صدري .

أيها الوحش ، آه ، أيها الوحش ، أيها الوحش ، أيها الوحش ، أعطني اسماكي القليلة ، التي ما اصطدتها ابداً،أعطني شبابي ، المرَّ كقبلتك ، لكنه زاهٍ ، وطيد .
أعطني شبابي مغلفاً في شبكة وحيدة ، لكنها جديدة .
أعطني زروداً صنعتها من خيوط تعبي .

لكن ما الذي أسمعه ؟
بوق البحر * يحكي لي ،
ويقذف البحر اسماكه دون انقطاع صوب كوخي . وينبعث رنين ، كرنين نقود معدنية .
والآن ها هو ، ها هو طيف شبابي أيضاً .
اقترب ، تعال ، كنت تشكو الجوع دوماً ، أهلاً وسهلاً بك . . خذ ، كم تريد من السمك ، كم يمكن أن تحمل . إنني أتقزز ، ولا أريد رؤيتها . . .

---

* بوق البحر : حلزون بحري ذو خرطوم طويل .

كثيرة هي إلى غاية الكثرة ، واكثر من كثيرة .
ها هي الشبكة نفسها تهرب ، كي لا تراها . تختبيء في أي مكان . إنه هول من الاسماك .

واهاً ، لا أرغب في كل هذا ،
لا ، لم ارغب في كل هذا .

أيها المخادع ، أعطني من السمك ما أسد به رمقي ،
ما يكفي لاظل حياً ، وأعطني سمكة من الأرز ، وجزمتين عاليتين حتى الورك ، ونجمة بحرية لتضيء لي الأعماق الخضراء ، حيث أغرق وأغرق ، وفي القلب ، ابتسامة أطفال ينامون شبعانين .

حلم مشوه الحرب

تتمايل الغرفة ، تنزلق؛ كأنّ لها أرجلٍ ، الغرفةُ ، بالتأكيد ، لها أرْجُل ، لا تُرى . ولكن أنْ تتحرَّكَ كيف لا يكون لها ـ للغرفِ أرجلٌ ، تحملها في يُسْر ؟

تتمايل الغرفة . تنزلق صوب مهاوي المرايا التي تجري . مهاوي المرايا ، وأنهار هادئةتجري .
ليس لنهر أن يمشي بلا قدمين .

مهاوي المرايا التي تجري ، وديان المرايا ، وأنهار هادئة حيث يمكن اصطياد فضةٍ ، تخرج منها طواويس بعيون أفاعي ، وورود ، ونساء ، بأثواب مروج زهرية ـ زرقاء ، باسمة كالبحر .

ـ تسبح الآن . في البحر تسبح . « وفي الحياة ما كنت اجيد » .
ـ كيف ؟ ما كنت تجيد السباحة ؟ . يمكنك حتى في الزجاج . . .
بسمات . همسات . طحالب بحرية لعوب
ويمخر الجسد عبابها بعذوبة .

ـ لكنني تركت رجلّي في الحرب .
ـ رجلاك ؟ أليس لديك غيرهما ، جديدتان ؟ حاول .

تغمره الاشعة ، بصمت ، فوق جبينه العرقان ، على ركبتيه ، ومن ركبتيه تبزغ ورود ، تنمو وريقات ، وتزهران فتندلع مهاوي الفضة .

ــ ارأيت ، ما كنت تؤمن . هيا اسبح ، الا تفهم ؟

وديان ، أنهار ، همسات .
ــ الرجلان سليمتان . سليمتان . سليمتان .
ــ أجل ، إنهما سليمتان .

ولكن ، يا الهي ، تتجه نحوها الآن البنادق ، صفوفاً ـ صفوفاً .
رجلاه ثقيلتان ، وتأتي إليه البنادق .
ــ اهرب ! ـ ابق ـ اهرب ـ إبق .

أصوات تتجابه : حنونة ، غاضبة .
ـ تسبح هادئاً وسط البنادق .
لا تنبس ببنت شفة . لقد نجوت .

عبر وديان الفضة تسبح ، آهٍ أي غُنْمٍ ، ! الرجلان سليمتان . سليمتان . سليمتان .

وعلى الأثرِ ، الأمواجُ الغنائية .

حلم الرجل ـ الحصان

(طريق بلا نهاية ، تمشي عليها بخطى متساوية ، قطعان خيول لا تحصى ، مشدودة كأنما لغاية تعرفها هي وحدها . الرجل ـ الحصان موجود ، في الاوان نفسه ، وراء الخيول ، على هذا الدرب المجهول ، وموجود على طرق هيروشيما المألوفة .)

يا خيول ، يا اشقائي . يا سنابكُ ، يا خيول ، يا سنابكُ ، يا من تمشون في الليل والنهار ، خيولٌ . يا سنابك ، يا خيول . . يا عيوناً لا تنظر إلّا إلى الأمام .

لا ترموني بزمهرير سنابككم .
أنا الرجل ـ الحصان ، أنا المرصّع بالثفون * ، كلُّ أصبع خاتمٌ يزينه فصٌّ من الصّوان .

* ثفون : جمع ثفن ، « مسمار اللحم » .

الاعاصير ، القيظ ، والمطر ، وجماعةٌ بمخالب مخفية ، انتزعوا مني كل ما كان عندي : غيمةَ رداءٍ باليةٍ ، واربعةَ قمصان من جلدي المهترىء ، ولحمي ، ما بقي منه تحت القمصان .

لم يتركوا لي سوى عقبين ، عقبين ـ سنبكين ، بلا حدوات ، يمزقهما الالم ، ويتألقان كمهاميز النجوم .

لا تطردوني ، انظروا في عينيّ ، بعيونكم الانثوية الواسعة ، وبينوا لي كيف أتعلم لكي ينبضَ قلبي من جديد نبضَهُ المنتظم ، كيف أطلقه عندما أحس بأنه توقف ، أو ، عندما يدق كجرس ، ماذا أفعل له كي لا يتحطم في مسيري .
تمر بقربي العجلات ـ عجلات هذا الزمن المسعور ، الوحشيٌ كفهدٍ ملطخٍ ببقع الزيت والبنزين ، ملطخٍ بالدماء .
تمر العجلات ، ودون ان تمسني ، تحيلني هباءً .

آه ، يا خيول ، ياسنابك .. ياخيول ، يا سنابك .. يا خيول . آهِ ، وقع السنابك الرنّان ... سنابك بحدوات ، حدواتٍ تقي ، على أي حالٍ ، حوافرَكم ، وأحياناً ، عندما تخلدون الى الراحة ، يعلو رنينها الفضيُّ كصباحٍ بعد ليل ممطر .

لا أستطيع ،
لا استطيع ،
لم يعد في وسعي أن أعدو كما يعدو البشر .
هذا يفوق ، كثيراً ، قدرة رجلين بشريتين .
مزقت قدميَّ أنياب الحصى ـ الكلاب ، واحرقتهما أعقاب السجائر المشتعلة . ظهري يتقوس يوماً بعد يوم . لم يعد في وسعي أن أعدو كما يعدو البشر .

خذوني بينكم ، وامنحوني ملجأ في اسطبلكم ، قرب تروس أردافكم البراقة .
لن اطلب شيئاً . ربما قبضة شوفان فقط ، ولكن بينوا لي ماذا أفعل كي ينبض قلبي منتظماً من جديد ، كيف أطلقه عندما أحس بأنه توقف ، أو ، عندما يدق كجرس ، ماذا أفعل كي لا يتحطم في مسيري .
حنانيكم ورحماكم ، يا من ترمقونني بعيونكم الحكيمة ، الوديعة ؛ بعيونكم الواسعة ، كورود متفتحة .
تقبلوني بينكم . إنني أرضى بأي شيء .

مهلاً ، يا خيول ، توقفوا ، يا أشقائي الخيول .

لديَّ في البيت ستةُ أمهارٍ . لديَّ ستةٌ ، ستة أمهارٍ .

(توقفت الخيول ، فقد وصلت امام القمر ، والرجل الحصان يكاد أن يتنبّه الآن إلى ذلك . القمر حلة من الماء الصافي ترتوي منها القطعان . كل حصان ، فور أن يشرب ، يبتلعه القمر . كلهم سمعوا ، كما يبدو ، كلمات الرجل ـ الحصان . بينما ، الحصان الاخير ، يلتفت بتفهم نحو الرجل ، موحياً إليه أنه ربما تبعه . ثم يحني عنقه ، يرتوي بدوره ويختفي . الرجل الحصان جاهزكي يشرب ، ولكن ، عندما مال فوق الحلة ، رأى الارض وأولئك الاطفال الستة ، تعكسهم النجوم المتموجة في الماء . يرتعش جسده بأكمله . إذا شرب من القمر لن يرى الارض والأطفال بعدها أبداً . ينهض ، يبتعد عن القمر ، وينطلق ، لاهثاً ، عائداً الى البيت . ويغطي صدى خطاه موسيقى الكواكب .)

حلم التاجر

خريف ووريقاتٌ ذهبيةٌ . ووريقاتٌ تتساقط فوق خزانتين ، خزانتين للأموال تكبران بلا انقطاع .

(آه ، اكبري وتعاظمي ، حتى النجوم ؛ ايتها الخزانات الفاتنات ! » . « النجوم مسننة الحواف . يا لها من نقود براقة بلا صاحب ! »)

يدوي الفضاء مضطرباً ويصرخ : سوف يدفنها هي أيضاً مع الكنز .

(ـ اخرس ! إن الأمر لا يعنيك ! أين هم المحاسبون ؟ ها قد بدأت تمطر) .

وينهمر مطر فوق احدى الخزانتين . يفرقع . مطرٌ عظامٌ ، مطرٌ جماجمُ وظنابيب*

(« انهم يرجعون من ساحة الوغى .

من قال إنهم لن يعودوا ؟ ») .

تقرع الطبول ، يعلو صخب الجماجم والطبولِ ، وعظامِ الأموات الصفراء اللّماعة كالذهب .

يعلو قرع الطبول ، وصخبُ زخات المطر ، وتتساقط العظام جميعها فوق الخزانة . حالما تمسها ، تصير مطرا ذهبياً ، تصير مطراً ذهبياً بتولياً بمنقار نسر ، وظفائر طويلة تلتف كالأفاعي ،

* جمع ظنبوب ، (عظم الساق الاكبر ، القصبة الكبرى) .

حول الخزانة ، وتحميها بمخالب ذهبية .
على صدر الخزانة المربع ، ذي النهود النحاسية الوحشية ، تلمع علامة ذهبية كتب عليها : « لا يفنى » .

ينتقل المطر لامعاً نحو الخزانة الأخرى ، بهدوء ، كأنه مشط من الماء معلق بين السماء و الأرض ، ويبدأ الغناء .

يغني الآن بعذوبة ، ويهطل فوق الخزانة الأخرى التي تكبر وتكبر . مطرٌ أرزٌّ ولآلىءُ ؛ مطرٌ قطراته من أرزّ ولآليء ؛ من أرز ودموع ، من دموع ولآليء ، من دموع ، من دموع ، من دموع . . . تشربها الخزانة ، وتنمو ، مرتفعة صوب النجوم ، تنمو مثل شقيقتها التوأم . تتساقط القطرات فوق الخزانة ؛ قطرات الأرز والدموع واللآليء ، فتصير مطراً ذهبياً بتولياً ، بلاعيون ، ولا آذان ، يحمي الخزانة بمخالبه . يحمي خزانة الاموال التي في أعماق صدرها الحديدي دُفنت لوحة كُتبَ عليها : « لا يفنى » .

أحزمةٌ صخريةٌ صماء ، هائلةٌ كالفيلة تحمي الخزانات الثقيلة ، بينما موسيقى ملايين الآلات الحاسبة ، التي لا تعرف التعب ، تنسج منديلاً من أرقام ورموز يلف المدينة التي تشرب المطر الذهبي ، فتنطلق لتمتص النجوم .
وها هي الموسيقى ، تهمسُ بدورها لسيد الخزانات السوداء الكلمات السرية نفسها : « لا يفنى » .

مصارعٌ صنديدٌ لامبالٍ ، برأس من الصوان ، يستلقي على امتداد المدينة كأنه السور الثاني ، وفي عينيه تلمع كلمات : « لا يفنى » .

يخبط دوي فوق المدينة كأنه هديرُ آلاف العواصف ، وها هي ، الآن ، بيوت الفقراء ، البيوت الخشبية ، مسلوخةٌ كاجنحة الفراشات ، ومرمية في المحيطِ المُزْبد .
« الحرب » ـ يفكر التاجر ، وتنهمر فوق المدينة زخات أمطار القنابل ـ تنهمر على مدينة الخزانات .

تهطل فوق المدينة امطار القنابل ولا تستطيع اختراقها ، ولكن عندما تمسها تصير أكياساً مكوّرةً ثقيلةً ، ترنُّ وتتدحرج ، كأنها رؤ وسٌ ؛ كأنها رؤ وس بشرية ، وتملأ سيدَ الخزانات سكينة بلاضفاف ، فيغوص عميقاً ، حتى أعمق الأعماق ، كأنه في أرجوحة هزّازة ؛ يغوص في شبكةِ الموسيقى الفاتنةِ ؛ في شبكةِ حفيفِ الآلاتِ الحاسبة .

حلم الشاعر

الى ذكرى الشاعر سانكيتشي توغوي ، ضحية تدمير هيروشيما

(يحدث الشاعر نفسه ، متأملاً جبال اليابان) .

هذه الجبال من صوان . جباهها تتحدى ملايين السنين ، والزلازل .
تاج صلد لا مبالٍ يمزق السحاب . ولا شيء يمكنه أن يعطي وجهاً آخر للصوان وللصخور البركانية ، أو أن يحيلها شيئاً آخر .
إن الجبل هو الجبل (يستطيع الزلزال تغيير عرشه فقط) .
إنه ثابت في تخومه أبداً ، وبالجبروت ذاته على الدوام .

إن كنت لا تؤمن بكل هذا ، انظرْ ونادِ .
إن كنت لا تؤمن بديمومة الجبل ، نادِ لمرّةٍ بصوتٍ أطول الوديان وأعظمها ؛ بأعمق أبواق الوديان .
إن كنت لا تؤمن بما أقول ، اصرخ مرةً (فترى ، وتجرب) ؛ اصرخ مرةً ، بكل عزيمة الأصداء ، نادِ مرةً بأعلى صوتك ، بكل أبواق المهاوي المظلمة . اصرخْ مرةً ، هيا ، ونادِ ، لترى إن كان بوسعك أن توقظ ، ولو هنيهةً واحدةً ، العملاق* ، عملاقَ الجبل الصخريِّ ، حاولْ . اصرخْ بأعلى صوتك .

صمتاً ، فها أنا أصرخ : يا فوجياما**.
(أصداء ، أصداء . . وبلا مبالاة تعيد لي الصخور خواتمَ الصوتِ) .
بتولاً ، في النور ، يقف الجبل صامداً ، مساوياً لذاته ، لا يتبدل ؛ كهلاً ، لكنه دائم الشباب ، بضفائرهِ الشلالات ، ضفائرهِ الثلجية ، الدافقة على الاكتاف .
ياديمومة الصخر ، تحيةً . هكذا سوف تبقى ابداً صِنْو ثقة الانسان في الحياة .
قد تتحطم يافوجياما ، لكنك لن تتبدل . سوف يبقى الصخر صخراً .

صوت شيطان الوادي العشرين

لا . إني قادرٌ علِى أن أحيل الجبال ودياناً . قادرٌ انا على أن أحيل الجبل عدماً مقلوباً ، هرماً

---

* بالرومانية CICLOP عملاق اسطوري بعين واحدة . (اسطورة يونانية) .
** بركان هادىء في اليابان ، يبعد ٩٠ كلم عن طوكيو ، ويعتبره البعض مقدساً .

خاوياً ، قمتهُ الى الأسفل ، كأسَ ظلام ٍ هائل ٍ .

والانهارُ التي تتوزع ، هادئةً ، أحيلُها أطباقاً عميقة من ظل ٍ وبرودة ، أو الشلالات التي تقفز بين الصخور كالجذْيان ، أحيلها ، بإشارة مني ، عجائبَ مدهشةً ، وحتى الجمادُ أجعله صواناً وعظاماً ،

هياكلَ عظميةً فضيةً . إني لقادرٌ على أن أسيلَ الحجارةَ ، و على أن امسح الجَبل هلاماً ومدوساً* يرتعش على شاطيء الموت .

الشاعر

من انت ؟ من ذا الذي يخاطبني بصوت الاكاذيب ؟

صوت شيطان الوادي العشرين

أنا الذي يفتح الحُفَر في بشرة الكوكب الارضي ، ويترعُها نبيذاً لا يقدَّرُ بثمن ٍ ، عصارةَ كروم ِ الشرايين الزرقاء .

أنا الزراع الناري** للغابات الحبلى بالديناميت . أنا سيّد تلك الينابيع الارتوازية التي تقذف شظايا المدن ، وحمم الياقوت ، والعظام .

أنا الزراع العجائبي لنخيل الانفجارات . إني قادرٌ أن أُنْبتَ ريش زراعتي في أي مكان بين القطبين .

إني خالقُ عالم ٍ آخرَ ، حُفَرُهُ سحيقةٌ ، وناسهُ أقلُّ .

إنيِّ أنا نفسي حفرةٌ متعطشة ، وأنا أخطبوط وادي أزماننا العشرين .

المهاوي المترعة بالليل حتى شفاهها ، تسكرني . إنني اكره كل ما هو جبل .

الشاعر

تكره النور .

(. . .)

---

* المدوس : جنس حيوانات بحرية هلامية تضيء في الليل .

** في الاصل : الفوسفوري .

الفجر
(٦ آب ١٩٤٥)

صباح صاف . . .
الآن ، ترحل الآمال في صحبة شروق الشمس .
الآن يحفحف البحرُ غاسلاً حريرَهُ الازرق الذي ينزع الشاطيء عنه تطاريز النجوم الطويلة . .
الآن تصحو المدينة صافرة : لعل بشراً في الأسرة لا يزالون راقدين .
أين هم الحمالون ؟ لم يكن النهار قد ولد من الليل ، حين كانوا ينطلقون ، ناقلين على اكتافهم سبعة أحمالٍ كسبعةِ أبراجٍ حديديةٍ قائمة على حديد . وكان واحد منهم في الطليعة ينشدُ ، باسماً للسماء .
الآن ، من صَدَفة الظلمات الوردية يبزغ الفجر .
الآن ، من صخب المعادن ، يولِّدُ العمال بروقاً وشلالاتٍ ، ويصرفون بأسنانهم صامتين تحت أمطار النجوم الساخنة ، التي تكسو رؤوسهم بالشيب .

. . . .

تمخر البحرَ المراكبُ ، وكل مركب كمانٌ يصدح بالاغاني .
يصمت الصيادون ، أو يجدلون الاغاني مع اغانيهم . يطرحون شباكهم المتألقة التي يرونها في سريرتهم ، مشحونة صيداً ثقيلاً خارقاً .
الأشرعة باليةٌ على الصاري النَّخر ؟ سوف ترقعها السماء بأزرقها ، ومن البحر الذي ترنُّ خلاخيله ، قد يطلع عند الغروب معبدٌ بللّه القمر ، وسينبعث منه صوت حنون : شبكتك مثقلة اليوم . . . لك ان تستريح .
أرأيت ، ثمة في الحياة أيام بلا أحزان . هيا امضِ الى دارك ، عجوزاً مكسور الظهر ، ورجلاك المتورمتان ، مدّهما بقدر ما تريد ، واذ تحس بالإنهاك يُقْعدك ، وبأن كيانك يرتجف عندما تلامسُ الشبكةَ ، وأنه خيرلك أن تظل في البيت يوماً ، نهاراً كاملاً ، تمضيه بقرب أهلك ، ابقَ مع الاطفال ، متحلّقين حول فراشك .

« الاطفال » .

الجلادون

في اكثر الجهات بعداً عن معاناة هذا العالم ، هناك ، حيث الحرب ما مرت ، وحيث يُعرف ما هي الحرب ، من ارقام السجلات ، الآن ، يشرب ملوك الأرقام ، الذين استيقظوا توّاً ، قهوتهم .

حركاتهم مضبوطة ، محسوبة بالمسطرة .

كل مساء ، تقودهم الآلات الى الأسرَّة ، تنزع معاطفهم ، بحركات مضبوطة ، تأخذهم بين ذراعيها . تمدّدهم بعناية ، وتوقّت لهم ، في السرّ ، نومَهم .

تعدو الريح يائسةً ، تبحث عن غيوم حجرية ، تُقيمها سداً يوقف الزمن .
يريد الجوان يصير محيطاً ، ليغرق الزمن الذي يرميه بسهامه ، وليغرق جناح الموت الذي يبدده .
توقف أيها الزمن . صارت السماء صرخة . توقف أيها الزمن .
لكن الزمن يحلق ، وتشحب النجوم ، وتحلق معه كل الساعات ، وتدق برتابة ، تدق ، تدق ، تدق ، تدق ، تدق . وبأجنحة من ذهب ترفرف صامتةً ؛ بأسنان من ذهب تطحن الحياة .

ليلة الشمس

مولولاً ، محدودباً ، رافضاً ، يخلق الفضاءُ توابيتَ من الرماد ؛ عربات موق تنوء ، نيراناً ورفاتاً ، يربط الارض والسماء بأعمدة النار والرماد .
ينهمر الرماد المشتعل فوق المدينة.

تحجرّت الغيومُ ـ ورداتُ اللوتس .

الصخر ـ ياللعنة ـ يتورَّم . يتفسخُ . تهتز صلابته . لم يعد قادراً ، لم يعد بوسعه ، لا ، البقاء حيث هو منذ ملايين السنين .
إنه الآن ، حيوانٌ بمسامٍ ، حيوان يحتضر ، يذوب تحت ضغط الموت .

تئن جيوش قصباتِ الخيزران محصودةً ، محروقةً .
تستميتُ ، عبثاً ، لكي تنهض ، لكي تنتصب ، أعمدةً فَقَريَّةً عظيمةً لغابةٍ لم يعد لها وجود .

صوت الرماد

اهربوا . فأنا الرماد ، بوسعي التسلل ، كالأشباح ، من تحت أبوابكم ، وأن أنهار على وجوهكم النائمة ، وأقبِّلَكم قُبَلَ الرماد .

صوت العامل

سوف أعمِّر المدينة من جديد . . . فلتتشابك ايديكم ، وهاكم قبضتيّ : إنهما محروقتان منذ زمن بعيد .

لقد تمرستا مع النيران ، والكلس الحي ، وفوهات جحيم الافران .

مرت الحروب فوق عمودي الفقري . آلاف الحروب ، وفي مكان كل فقرة محطّمة نمت مئات الخواتم ، وانتصبت أعمدة من كلسٍ ومرمرٍ . أكره الحرب ، لا اكره الكفاح .

ظهري قنطرة في باطن الارض ،تدفق للعالم كواكبَ الحديد والفحم ، لكن رأسي شامخ ، وعنقي مدخنةٌ مِصْهَرَةٍ تعانق الرياحَ الحرَة ، أما شَعْري فشلالات عرقٍ ، ويتألق في بعض الليالي كالنجوم .

وأنا الحداد المتوجُ بهالةَ سلامٍ من الجَمْر ، تتألقُ فيها قرنفلاتٌ ، وظلالٌ ، وفراشاتٌ ، وكوكباتُ نجومٍ .

أصنع حدوات كطواقم أسنان العمالقة ، لتستقبل بابتسامةِ خُضْر* الانتصار ، عند فجر الانتصار .

تشابكي ، أيتها السواعد المحترقة .

انتفاضة المحيط

. . . وها هو المحيط ينتفض ، بشاطئه المتألق بملايين الجراح والذكريات ، ويزيح عن وجهه حجاب الرماد .

وتهتز السماء ، مزعزعةً قرميداتها الزرقاء . وتعضُّ على جراحها ، مستجيبةً ، شقيقةُ هيروشيما : ناكازاكي ، بخليجها الممتد ، قيداً لاحزاما ، وشقيقتها في العبودية : يوكوهاما ، وشيمونوسيكي ، جحيم أفران المعادن ، بآلاف القرون التي تنطحُ السحابَ ، وتنانين المعدن المصهور تموج بحراشف الكبريت الاصفر ، والسم والحديد .

ويهدر البحر الاكبر بين كل البحور ، بحر العرق ، المرّ ، المالح .

يكبر ويكبر بملايين الانهار ؛ ملايين ينابيع الجباه المنهكة في مناجم تبصق الدم صوب جاواتا : جباه الفلاحين الغارقين ، حتى خصورهم ، كآلهة جوعٍ ، في حقول الارزّ الحزينة ؛

* خُضْر : عدو الفرس السريع .

جباهُ العبيد اليابانيين في أوكيناوا ،والرجالُ ـ الخيول الشاحبون يجرون العربات بالمستعمرين المستلقين على الوسائد . .

وينتفض المحيط ، يصهل غاضباً ، رامياً سرجه صوب السماء ، ويومض بزروده ؛ بزروده وأبو اقه المُزبدةِ ؛ بأفواهه الساخطة الجهنمية .

. . ويهدر قاذفاً أسلحته إلى الشاطيء .

ترجمها عن الرومانية طلال همداني

العودة الخائبة

غائب طعمة فرمان

وها أنذا اقفز عبر السنين كقطة من قطط بغداد المتوحشة ، تجتاز الحواجز الفاصلة بين البيوت المتلاصقة بحثاً عن طعام جديد ، وصحبة جديدة . لا اتذكر كم مضى من السنين ، ولكنني أتذكر مكالمة تلفونية .

ـ جاءت .

ـ كيف جاءت ؟

ـ تسلمت منها برقية . إستقبلني وفريداً في محطة . . .

ـ ولا ادري كم تقضىً من السنين في حياة باردة مملة تسير في أنابيب حديدية كالغاز المضغوط . بعد نصف ساعة كان يحيى سليم أمامي ، وفي يده البرقية المدعوكة من كثرة ما فُتِحت ، وطويت ، وأُخرجت من الجيب ، ودخلت فيه ، وتلمستها الأنامل المرتجفة .

ـ ما رأيك ؟

ـ لا أدري . كم مضى على فراقكم ؟ (ولم أرد أن أقول : على طلاقكم) .

ـ اكثر من اربع سنوات . لم أتسلم منها قصاصة ورق ، ولا بطاقة معايدة .

سكت محرجاً . تتوارد كلمات وأجوبة متنافرة على طرف لساني ، فابعدها عنه مخافة أن أجرحه . ولكنني قلت :

ـ لا بد أن تستقبلها .

أسرع يقول : أستقبلها ، بالطبع ، ولكن ماذا يعني مجيئها هذا ؟

ولم يكن أمامي جواب جاهز ، ولا يمكن أن يكون . فقد طويت صفحاً عن التفكير في طلاقهما ، بعد أن سمج من كثر ما خضنا فيه ، خلال السنة الأولى من الطلاق .

ـ ستعرف بنفسك . إنتظر .

ـ طيب ، هل ستذهب معي ؟

تطيَّرت قائلاً : لا ، لا ، أعفني من ذلك .

فصل من رواية بالعنوان ذاته ، معدّة للطبع .

- طيب ، هل سآخذ معي زهوراً ؟
- إفعل ما يوحي به تفكيرك .
- اذا أخذت زهوراً تصوَّرتْ أنني متكالب ، أو متفائل اكثر من اللازم ، وإذ لم آخذ ستقول إنني شرقي لم يتعلم بعد .
- بعد الثلاثين تترسخ العادات القديمة .
- أو تتساقط كبُصَيلات الشعر . هل تتذكر ؟
- أتذكَّر ، وأتذكر أيضاً (وضحكت) . . . هل تذكرها ؟
- ماذا ؟
- باقات الزهور الزوجية التي جاء بها اصدقاؤك العراقيون .
- أتذكر .
- هذه أيضاً بُصيْلَة .
تنهَّد يحيى سليم ، وقال : ربما . كانوا يتنبأون بالمأتم المقبل .
- عن جهل ، أم نبوءة ؟
- لا أعرف ، ولكنها كانت إلى جانبي في ليلة العرس ، وكانت تبكي صامتة ، لأنهم ، بدلاً من أن يغنوا ، ويرقصوا ، أخذوا يناقشون وضع العراق السياسي . . . يتناقشون في السياسة .
- عادة قبيحة أخرى .
- وربما أحسَّتْ بما رمزوا إليه من باقات الزهور الزوجية . رأت نعش الزواج أمام عينيها .
- ربما !

ودخل يحيى سليم في دوامة ذكرياته ، ولم أستطع أن أصده عنها ؛ لم أستطع طوال صداقتي معه ، ولهذا أقدر أن أتقمص شخصيته ، وأتمثل مشاعره بكل تفاصيلها ، قلت بعد أن شبعتَ منها : أبعد عن فكرك كل هذا ، الآن ، وانتظر ماذا سيحدث اليوم .

ونظر اليَّ نظرة حادة ، وكأنه يقول : وهل ذلك سهل عليَّ ؟ . الانتظار إلى الساعة السابعة بين الامواج المتلاطمة من الظنون ، واضدادها ؟ ولم يتركني يحيى سليم إلا بعد أن سرد عليَّ ، للمرة الخمسين بعد الألف ، حكايات عن زواجه المقبور . واخيراً قال كالشرقي الأبي : سأذهب ، ولكن ليس لاستقبالها ، بل لاستقبال إبني فريد . كيف هو الآن ؟ سأشتري له شيكولاته .

ومضى لحال سبيله ، وتركني في بحران ذكريات موجعة .

لم يكلمني يحيى سليم تلفونياً في اليوم التالي ، ولكنه ، في اليوم الثالث ، قضى ساعتين معي يسرد عليَّ تفاصيل اللقاء لحظة لحظة .



بعد خروجه من عندي ، لا بد أنه دخل في دوامة الهواجس والظنون ، لأن استقباله لها ، حتى بباقة صغيرة من الزهور ، كان يثير في نفسه أسئلة جمة . الا يعني ذلك مصالحة فورية ؟ يرفع

راية الاستسلام في محطة القطار ، ويقول لها ضمناً : الطريق الى قلبي مفتوح ، فادخليه بسلام ؟ بينما هو لا يريد أن يعلن صراحة أن قلبه ظل مفتوحاً لها ، طوال سنوات الطلاق الأربع ، ولكن خلو اليدين ايضاً ، يعني التكلف والمخاتلة وسوء النية . شيكولاته لإبنه على الأقل ، أو بالون ملوّن ، كما اقترح عليَّ أن يفعل في لقائنا اليوم . فما ذنب الطفل في قصة حياتها الزوجية الخائبة ؟ ولكن ، مَنْ قال إن الطفل لم يبلغ أن ينساه ؟ وباية لغة سيتكلم معه ؟ وقرر ان يشتري له شيكولاته . وتخلّى عن البالون ، لانه استحى أن يحمله معه الى محطة القطار ، وهو الرجل الشرقي الرزين ، ذو الشارب المتين ، والقامة المديدة ، والشعر الاسود الفاحم ، والأسمر سمرة تبدو مضحكة وسط وجوه بيض ، وشعور شقر . وفي الطريق الى المحطة قال لنفسه : أيها الشرقي المتزمت ، لو كنت تستجيب لرغباتك المكبوتة لذبحت لها خروفاً ، على عادة العرب المتأصلة فيهم ، فهل فكرت ذات يوم أن تعود اليك بعد تلك القطيعة الكافرة ؟ تعود اليك عودة لا تكلّفك أي تنازل ، وأي إراقة لماء الوجه . بلا مكاتبات ، ولا كسب ود في تهنئة ترسلها ببطاقة بريد بمناسبة عيد ميلادها ، أو عيد ميلاد طفلك ، أو أي عيد من تلك الاعياد المحتفل بها هنا بقوة ، حتى تخلو المخازن من كل شيء يُهدى ، أو يُؤكل ،و يُشرب . ولكنها ، هي الاخرى ، لم تفعل ذلك ، وحق الكبير على الصغير ، وفارق العمر عشر سنين . وبعد تلك المساجلات الذهنية الطويلة رسا ذهنه على فكرة اعتبرها « عبقرية » . سيقدم لها وردة واحدة ، حمراء كبيرة كقلبه . وعلى هذا اعتزم .

والغريب أن المحطة كانت مزدحمة ، وكأن الجميع جاءوا لاستقبال زوجاتهم المطلقات ، أو ازواجهن المطلقين (لم يكن قد ذهب الى محطة قطار ، ولم يكن يعرف ان كل محطات القُطر مزدحمة) . رأى فرقة موسيقية عسكرية تنتشر على رقعة طويلة من الرصيف ، تعزف ألحان الإستقبال العذبة (ربما دار في خَلَده أنها جاءت لترحب بهذا اللقاء المنطوي على مفاجآت كبيرة) ، والناس يحملون زهوراً ملوَّنة ، ويتحركون حركات الانتظار اللاهفة ، ويتحدثون بصخب . وتبينَّ له أن قطاراً قادماً من الجنوب يحمل متطوعين ذاهبين الى الشرق ، ليبدأوا هناك مرحلة جديدة من حياتهم (ربما فكر أنه مثلهم على اعتبار مرحلة جديدة في حياته) ، فاستبشر خيراً ، وانتظر ان يُعلن الرصيف الذي سيتوقف عليه قطار نادية وفريد . وبعد دقائق يئس من سماع الإعلان ، وسط هدير الموسيقى الحماسية المتصاعد ، فابتعد عن زحمة الناس ، وسأل عن قطاره جمهرة من الحمالين يقفون بعرباتهم الفارغة بترقب وانتظار . اشاروا له الى الرصيف . كانت قطارات الضواحي لا تفتأ تروح وتجيء قاذفة ، أو مبتلعة عدداً غفيراً من البشر . خشي أن ينقصف ساق وردته في الزحام : قلبه الذي يحمله كطفل رضيع ، وشق به صفوف الناس الى الأرصفة الفارغة ، ووقف هناك ينتظر قدوم القطار . كان ذهنه خالياً من كل فكرة . ربما تعب ، واضناه تطاحن الافكار في رأسه ، فاستسلم الى الوشوشة ، والى قَدَر يوشك أن يقع . وخلال ذلك لحقت السماء أن تتغير ، وتتلبَّد ، ويكفهر وجهها . سرت ريح محملة برائحة عفونة لاحتراقٍ ، و سخامٍ ، وصدأ حديدٍ ، وزنخ نفايات ، وأنفاس كثيرة لأناس كانوا ينتظرون مثله (ربما هي الروائح نفسها التي شمها في الماضي في محطات أخرى في أوروبا العجوز المطلية بالمساحيق ، ولكن دون توقع مخلوق حبيب الى القلب) . وتبقعت

الظلمة بدوائر قصديرية من النور ، حيث أُضيئت الكشافات . واحس يحيى سليم بفرح قلق ، وقرّب الوردة من أنفه ، وشمَّ فتات رائحتها الضائعة بين آلاف الروائح . بدأ الناس يفدون على الرصيف الفارغ . قرقعت عجلات الحمالين على الرصيف الصلب ، وتنامى في داخله فرح مرتبك عجول (أو ربما كان خوفاً من مجهول ـ مثلما كان يقول لي ـ كان يترصده في كل خطوة يخطوها) ، وانشغل فكره بتصورها نازلة من القطار ، في معطف خريفي مدعوك ، وعلى ذراعها طفل (ضحك من نفسه على هذا التصور الأرعن ، وكأن الدنيا لم تدر أربع دورات ، وابنه لم يكبر أربعة اعوام) ، ومهما حاول لم يستطع عقله المجهد أن يتصوَّر وجهها بكليته ، ولم يتمثل إلا تقاطيع غامضة ، مبتورة من آلاف الذكريات ، والنظرات الساهية ، لون شعرها الحنائي الفاتح برز في مخيلته يؤطر وجهها الأبيض اللهوف (الطائر كما كان يسميه) ، وعيناها الخضراوان بلون الزمرد الفاتح الذي يُباع شذراتٍ في شارع المستنصر ، وأصابعها الطويلة المرتبكة ، حين كانت تزاول أعمال المطبخ في غيررضى ، ولاقناعة بأن هذا ما خُلِقت له ، ولربما شمَّ رائحة أليفة آسرة رفَّت حوله من بين مئات الروائح : رائحة جسدها الفتي المعافى الذي لم يوفق طوال أحاديثنا الطويلة عنها ، إلى تسميته ، وامتزجت تلك الرائحة غير المسماة برائحة الوردة القريبة من أنفه ، وخلقت في نفسه رغبات ، وأحلاماً رعناء .

لاح ضوء من بعيد ، وبدت مقدّمة القطار في منحنى الطريق العريض المشرَّح بعشرات من الخطوط الحديدية ، اللامعة منها والمسودَّة ، وسمع لفظ الناس يتصاعد من حوله ، ثم غرق في أحاديثهم الخرافية (بالنسبة له طبعاً) ، ومحت كل صورة في ذهنة : الأحلام والرؤ ى . وصار واحداً منهم ينتظر انتظارهم ، ويستعجل مرور اللحظات .

أقبل القطار ببطئة الرمادي ، وكأنه يغيظ المنتظرين ، ودمدم المحرك الكهربائي ماراً به . صوته المرتعش يجد صدى في نفس يعقوب ، أقصد يحيى سليم ، وتهادت العربات أمامه ، وفي نوافذها المفتوحة الى النصف تطل عشرات الرؤ وس الملوَّنة الغريبة السحنات ، المتوترة ، الضاحكة ، والمبتسمة والجامدة المترقبة . وراح يبحث بقلق أفّاق عن وجهها ، بين كل هذه الوجوه . بعد لحظات بدأت الهتافات تتردد على الرصيف ، ومن النوافذ المفتوحة ، حيث أخذ القادمون والمستقبلون يتعرف بعضهم على بعض ، وبرزت عشرات الأكف تلوح للمنتظرين ، متشنجة مرتبكة من الفرح ، أو ذابلة منهارة بعد طول انتظار . وضاع هو بين طيّات تلك الكتلة المضطربة ، الرجراجة ، الزاعقة ، المتهلّلة ، المنفصلة عن نفسه بألف حكاية وحكاية . وفي لحظة الضياع تلك يئسَ أن يتعرف عليها بين أمواج ذلك الخضم البشري . ومثلما هو ، في كل الاحيان ، استسلم لذلك الشعور بالانقياد ، والعبث ، وما تخبئه المصادفة ، وأرهف سمعه ، لعل اسمه يتردد ضائعاً في ثنايا النداءات المتطايرة المتشابكة ، وعندما وقفت العربات تماماً ، ولم ير ، أو يسمع شيئاً ، تحرك الى الامام ، ولكن يداً مسَّت كوعه ، والتفت فرآها .

طافت نظراته المحمومة في وجهها المتعب الباسم ، المؤطر بمنديل أبيض بورود قانية ، وارتبك ارتبكاً شديداً ، وكأنه يلتقي بامرأة غريبة عليه ، لأول مرة ، ولكنها هاشة باشة . ولم يعرف ماذا

يفعل ، والناس لم يساعدوه على أن يقوم بمراسم الاستقبال . بالكامل ، كانوا يدفعونه من كل الجهات ، أو ينسلون في المسافة الضيقة الفاصلة بينه وبينها (مَنْ يدري ، ربما كان ذلك انقاذاً له من ارتباكه) . قدَّم لها الوردة في لحظة الارتباك المسعفة هذه . وسألها : والصغير؟ أشارت الى شيء يختفي وراءها ؛ الى طفل ممسك بذيل معطفها الخريفي (تماماً كما توقع) . رفعه عن الأرض ، وقبَّله بعمق السنوات الأربع التي قضاها دونه ، وبعمق وحشتها. وأحس (وربما ذلك من فيض عواطفه) أن الطفل يلتصق به ، وكأنما يتذكر السنة والستين اللتين قضاهما معه ، مَنْ يدري ؟ ربما أرهبه الناس ، فوجد ملاذاً في الذراعين الغريبتين الممتدتين إليه بحنان فائق . قدَّم له الشيكولاته ليزيد من دفق هذا الحنان المجهول الهوية بالنسبة له . ساروا مع الجمع باتجاه المحطة ، ودقات قلبه وحدها كانت تصيح في هرج الناس المنفعلين ، ولثمات جسدها الحار على جنبه ، حين يزحمها دفق الجمهور ، وكان ذلك مثل طوق نجاة بالنسبة له . لا كلام ، ولا سلام ، ولا أحلام .

في سيارة الأجرة ، حين أعطى يحيى سليم عنوانه للسائق ، رأى وجهها الابيض يستدير نحوه بالتفاتة دهشة سريعة ، وعرف ما تعني هذه الالتفاتة الحادة المتسائلة ، والبريق الخاطف من عينيها . لمع هذا البريق في ظلمة السيارة ، وكأنما ليتأكد من أن الذي يخترقه هو يحيى سليم القديم ، ولا آخر غيره . تمتم يحيى سليم : « غيرت الشقة القديمة . . » ، وضاعت بقية الجملة في أوتار حلقه . أمسك بيد الطفل الصغيرة ، ومال نحوه ، وسأله سؤالاً أخرق : « هل كنت هنا من قبل ؟ » ورنَّ السؤال منحوساً في الصمت المرتعش الذي كان يسود السيارة . ردَّت نادية ، وهي تحني رأسها نحو الطفل : « كان ، ولكنه نسي » . ووخزته جملتها كإبرة مسمومة ، أعقبت ذلك فترة صمت طويلة ، كان لسانه مشلولاً ، ليس فقط بجيشان العاطفة التي سلبته نعمة النطق ، بل بذلك الخوف الموروث من تعاقب السنين ، ومن أن الاسترسال في الكلام يفضح هويته . . . الأجنبية .

في البيت قالت نادية : شقة جديدة ، بالفعل .

ـ نعم ، شقة جديدة .

ولم يزد على ذلك . ورأى ، في النور ، عينيها الخضراوين ، لأول مرة . العينان المألوفتان نفسها ، بلون الزمرد الفاتح ، مثل ذلك الخرز التي يباع في شارع المستنصر ، ولكن بحلقات متفاوتة . ولكنه وجد عسراً في الرد على سؤالها : « ولماذا ؟ » .

ـ ولماذا ؟ وما حاجتي إلى تلك الشقة الكبيرة ـ وأسعفته السليقة ليكمل ـ أخذوها مني .

كانت مشغولة في خلع معطفها ، وحذائها . وكانت هالة شعرها الكستنائي تلمع في الضوء ، وهي تروح وتجيء في الغرفة الصغيرة . وفاته (أو ربما كان ذلك إسعافاً له) أن يرى التعبير الذي ارتسم على وجهها . وكانت قد تركت فريداً يدبّ في الغرفة ، ويعبث بالتلفزيون الصغير على الطاولة الواطئة ، وانشغلت هي باخراج علبتين من مربى الكرزالبيتيّ ، وقالت ، وهي تقدمها له : هذه من بلدتنا .

وتقابلت نظرتاهما لأول مرة ، في لحظة محمومة خاطفة زرعت الرجفة في أصابعه ، قال بلسان

جاف : سأهيء الطعام .

ـ للطفل فقط . أنا بحاجة الى شاي .

وكانت في جملتها أليفة ، ودودة ، فكّت قيوداً ، وحلّت عُقَد أعصاب في داخله . راح وجاء خفيفاً في المطبخ . أخرج كل ما في الثلاجة الصغيرة ـ وزجاجة الشمبانيا ـ ووضعه على مائدة المطبخ . ملأ سخان الماء ، ووضعه على عين الغاز . ثم وضع الزبدة في المقلاة . وتحيّر أيبقى ، في المطبخ أم يذهب إليهما في الحجرة . مدَّ رأسه من طرف الباب . كان الطفل يلوك الشوكالاته . ولكن ذلك لم يمنعه من أن يراه ، ويقبل نحوه ، ويفضح تلصصه . مسد على شعر الطفل ، وقال : « لا تأكل الآن ، عندي شيء لك » . كان يغرق نظراته في الطفل ، وينغمر في غمامة رائحته المخلوطة بعبق الشوكالاته الزائف . ودَّ لو يحمله بين يديه ، ويلثم رقبته ، وصدره ، وأذنيه ، وأنفه ، وعينيه ، وجبينه ، ولكنه خشي أن يكون ذلك علامة ضعف واستسلام تعرّي مكنون عواطفه . وسمع نادية تناديه . خفَّ الى المطبخ .

ـ ماذا تريد أن تفعل ؟

ـ أسخن الماء ، وأقلي الدجاجة .

ـ ولكنك لم تشعل الغاز .

ـ أوه ، أعذريني . نسيت أن أدير مفتاح الغاز .

وضحكت نادية ضحكة حزينة وباردة ، تماماً كما كانت ، حين كان يسهو في الماضي . اقترب من الموقد ، وشمَّ رائحتها النفّاذة ، وأحس بها تسري في أعصابه كالمخدر : رائحة الماضي التي لا تقاوم . وكاد يرتكب حماقة (هذا ما قاله لي) حين ارتفعت يده ، لتمسك يدها ، ولتمسح ذلك الحزن العابر ، وتلينّ الصلابة غير المرجوة منها في تلك الساعة ، ولكنه ارتد في اللحظة الاخيرة ، حين سمعها تقول برصانة وتسامح ، وهي تمسح قعر المقلاة بالزبدة التي بدأت تذوب : (غيرّت الشقة ؟)

ـ ها أنت ترين .

ـ أجبروك أن تفعل ذلك ، أم أنت الذي غيرتها ؟

أجابها جواباً موارباً : وما نفع الشقة الكبيرة لشخص وحيد ؟

ولم يقل لها ، كما قال لي من قبل ، إن كل شيء في الشقة القديمة كان يذكره بها ، ولم يشر لها بشيء الى ذلك الاحساس بالخوف الذي لازمه في الشهور الأولى من رحيلها ، قبل أن ينتقل الى شقتي لينام على الأرض الصلبة . وكان بعد كل سكرة قوية ، ليملأ فراغ جوانحه ، يسمع صراخ الطفل يستنجده ، ويصيح « بابا ، بابا » فيهب من النوم فزعاً ، ويضيء كل أضواء البيت طرداً لأشباح الماضي . لم يقل لها كل هذا ، بل قال لها تلك الجملة الحيادية التي لا تعني شيئاً . ولم

تكشف نادية عن نفسها . ظلت مشغولة بتقليب الدجاجة ، ثم قالت فجأة ، كأنها ضاقت بأعمال المطبخ ضيقها القديم :

ـ لم هذا كله ؟

ـ هذا شيء إعتيادي .

ـ هل أنت جائع إلى هذا الحد ؟

التهمة الماضية نفسها التي كانت تتهمه بها ، حينما كان يعيشان سوياً .

ـ لا . . . أبداً . . .

أبعدت المقلاة عن عين الغاز بنفور ، وقالت : هل لديك حليب ؟

ـ حليب معلّب ، وعندي جبنة .

ـ أعطني الحليب . سأصنع عصيدة للطفل .

وفي تلك الالتفاتة الصغيرة ازاحت طرف الستارة عن الماضي ، فاستحضر يحيى سليم صورة المطبخ القديم ، ورآها في خياله ، بثوبها المنزلي ، تروح وتجيء هناك . . . . وخلال العشاء تذكَّرَتكَ (يقصدني أنا) . قالت : أين ، صاحبك القديم المولع بالكتب ؟ أما يزال مقيماً هنا ؟

ـ وأين يذهب ؟

ـ يعني . . . .

ـ حبذا لو رأيت الكتب الجديدة في مكتبته .

ـ سيكون لك ذلك .

وأسرفت في الحديث عن روائية انجليزية تدعى ماكبث مارديث ، جورج مارديث . . قالت إنها التهمت كل كتبها . في المدينة المجاورة لبلدتها استاذة متخصصة بهذا الفرعون (هكذا سماها لي) ، واشترت كل كتبها في طبعة قديمة ، . أوه ، ما أضجرها من كاتبة .

وبدت ، في تلك الساعة ، متفتحة للخلاص من الضجر ، فحاول يحيى سليم أن يفتح زجاجة الشمبانيا التي لم يتجاسر أن يفتحها حتى الآن . وحين مدَّ يده إليها ، أقصد الى الزجاجة ، رأى في عينيها ، في عيني زوجته السابقة ، العتاب القديم الذي يتقيح أحياناً فيصير دُمَّلة . قالت بنفور : افتحها في المطبخ . سيجفل الطفل .

ولما جاء بها (بالزجاجة) مفتوحةً ، تحوَّل العتاب (او هذا ما صوره لي) ، الى تأنيب أنثوي من إمرأة تشعر بأن رجلها يهم بمغازلة إمرأة أخرى . شرب جرعة من ذلك السائل المحبب اللاذع الذي ينتشر مفعوله فجأة في الحلقوم ، والصدر ، والأنف ، ويسري في المريء مثل ذرات دقيقة من

الزجاج المطحون . ولما وضع القدح على المائدة ، رأى على شفتيها ابتسامة باهتة ، خفيفة اللوم ، وكأنه عطس ، ولم يقل « عفواً » (هذا تعبيره بالذات) . ثم اشفعَت ذلك بقول أمض بألف مرة : سنثقل عليك .

قالتها فجأة ، وبلا سابق إنذار (التعابير كلها من عنده) ، شاقة الطريق للوصول إلى ما كان هو متلهفاً ليعرفه منذ لحظة تسلمه البرقية : لماذا جاءت ؟

ـ لا ، أبداً . .

ونظر إليها ساهياً ، ولم يعرف ما ينم عنه وجهها الرصين .

ـ ما هي إلا أيام .

ـ تفضلي .

ـ هل ستتحملنا ؟

ـ ما هذا الكلام ، يا نادية ؟

ـ قلت ساستجير به ، فمن عندي غيره هنا ؟

ـ بالطبع .

ـ على الأقل ، بالنسبة للطفل .

ـ أرجوك لا تتحدثي في هذا الموضوع .

ـ تتضايق ؟

وبدأت الخمرة المحببة تنقلب الى سم حقيقي : تلك التي تستخدم في الأعراس والأعياد ، تصير علقماً في مأتم ، ولكن العجيب أنه اشتهاها ، اقصد الخمرة ، ليغيب عن دنيا مرتجفة تنهار أمامه . صبَّ قدحاً وتجاسر أن يسأل : مَنْ سيضايقني ؛ أنت أم الطفل ؟

ـ كلانا . .

ـ أنت تعرفين أن ذلك غير صحيح .

وقال لي إنه ندم على هذه الجملة في لحظة خروجها من فمه : الخمرة بدأت تخذل شاربها .



ملأ يحيى سليم أذني بكل هذه التفاصيل ، حتى أنني ، حين استيقظت عند الساعة الثانية بعد منتصف الليل ، تخيلته ما يزال جالساً في مقعده قبالتي ، يفتل شاربيه ، ويقص عليَّ بلا انقطاع ،

مطرقاً برأسه ، حتى لا يرى ما يطرأ على وجهي من انفعالات ، صرخت به : إسمعْ ، يحيى ، دعني وشأني ، أرجوك .

ورفعت جسمي من فراشي بقوة وضيق . غرفتي فارغة . الظلام الباهت يجسد معالم الأشياء فيها . ألقيت جسمي على الفراش ثانية . أغمضت عيني ، ورأيته ثانية خلف الجفنين المثقلين بالنعاس . وفي دوران الفكر الجوّال ، الضاج بالرؤى والاحلام والخيالات ، رددت بلا صوت : أرجوك ، اتركني . أنا أيضاً أريد أن افكر في حياتي .

- حياتك هي حياتي .
- لا أدري ، وإذا كان ذلك . . .
- لا تمانع ، إذاً ، في أن أبثك أشجاني .
- سمعتها بقدر شعر رأسي الأشيب .
- وهناك زيادة .
- ماذا تريد أن تقول ؟
- أنا مثلك ، ولكنني لم أعرف طريقي حتى الآن .
- لا أقبل هذا التشبيه .
- زاولت السياسة كما زاولتها .
- أعرف ، أعرف . . .
- مارست كل الفنون ، مثلما مارستها أنت .
- أعرف ، أعرف .
- والفرق أنني لم أوفق في واحد منها ، لمجرد أنني لم أوفق في الحياة .
- حجة .
- حجة أو عمرة ، لست ادري . ولكنني واحد منكم قائم بينكم ، ولا أحد ينكرني .
- أعمقنا جذوراً . . . الفشل .
- هل تظن ذلك ؟
- سمتنا المتأصلة فينا .
- إرحم سمتكم ، إذاً .
- أكرهها كل الكره .
- وليكن ، والمرء قد يكره رائحة جسده ، ولكن كيف يتخلص منها ؟
- طيب ، ماذا تريد أن تقول ؟
- أريد أن أروي لك الليلة المسهَّرة التي قضيتها مع نادية ، والصباح ، وغير ذلك .
- أعرف كل ذلك ، ألم تملأ سمعي به ؟
- ولكنني أريد أن أسرده الآن ، في هذه اللحظة المتوهجة ، حيث يعاندك النوم ، حيث الحلم والرؤيا والواقع تجري وتختلط في شرايينك .

ـ شبع دماغي منها ، هل تريد أن أسردها لك ؟

ـ تفضل ، على الأقل لأعيشها من جديد .

ـ طيب . ووضعتُ يدي تحت رأسي . استيقظتَ في نحو الساعة الخامسة صباحاً ، وتلمست الارض ، وتصوّرت أنك ملقى في الشارع . نظرتَ ، الى يسارك . كان فصُّ الظلمة يُوشك ان يذوب . ونظرت الى يمينك . كانت هي وفريد نائمين على سريرك الوحيد ، محرّمة عليك ، ومحجوبة عنك . حاولتَ أن تنصت لتسمع أنفاسها . لا شيء . كانت غريقةَ أعماقِ النوم ، ألم تقل لك إنها تعبى ؟ هممتَ أن تذهب الى المغاسل ، ولكنك خفت أن توقظها . شابكت أصابعك تحت رأسك ، وفكّرت : ما الذي جاء بها ، إذاً ؟ ولِمَ هذا التعذيب النفسي والجسدي ؟ وهل هي تقصده ؟ . . تقصد هذا التعذيب ؟ . . ولما تعبت من التفكير نهضت بهدوء ، وانسللت على اطراف أصابعك الى الحمام ، ثم الى المطبخ . وبعد وقفة طويلة على الشباك المطل على دنيا الناس في الخارج ، جاءك ابنك . سمعتَ وقع أقدامه خلفك ، فالتفت . ورأيت فريداً يحتضن عضادة المطبخ ، في لباس النوم ، ويتهيّب أن يدخل .

ـ تعال ، فريد ، تعال . .

قلت له . امتنع للحظات قبل أن يدخل . لم تجد ما تسليه به . رفعته فوضعته على إفريز النافذة ، وتركته يتلهى مثلك بمراقبة الناس . سألك : بابا ، لماذا هذه المرأة تركض ؟

ـ لا ، أخطأت .

ـ تذكرت ، ناداك : عمو ، لماذا هذه المرأة تركض ؟

ـ هي هذه المشكلة الخنجر . هذا النداء القاسي الذي سمم صباحي .

ـ ربما أجبته : نعم ، يا ابن الأخ .

ـ بالضبط . وسألني عن كشك مقلق مقابل البيت . قلت له : إنه كشك يبيعون فيه الدوندرمة ، ثم قال : وما هي تلك القبعة الفضية هناك ؟ قلت له : إنه سيرك جديد . ألا تحب الذهاب الى السيرك ؟ .

ـ بالضبط . قلت له ذلك . فاجاب : نعم ، عمو . .

ـ وعند ذاك ركبك الغيظ ، ولم تستطع اصطباراً . فسألته بصوت خافت : ولماذا تسميني « عمو » ؟

ـ نعم . فردَّ عليَّ : لأن كل الرجال ما عدا أبي أعمام ، فقلت له : وأين أبوك ؟

ـ بعيد ، بعيد

ومدَّ لك ذراعيه مرتين ليريك سعة المسافات . فسألته : ألم تره في حياتك ؟

ـ لا . . .

ـ ولا تحب أن تراه ؟

ـ أجابك : « لا أدري ! » . وشعرت بلوعة حارقة للفؤاد . وكأن يداً ظالمة تمتد لتنتزعه منك . قربته منك ، ولثمت ثوبه عند أعلى الصدر ، وشممت رائحة جسده الفتي والمعافى . ولم يجفل الطفل أو يأتِ بحركة ممانعة . وفي الضوء الباهر تأملت وجهه : الجبين أملس ناصع ، تزيد من نصاعته خصلات شعر مشع بلون حنطاوي فاتح افتح مما بدا لك يوم أمس . وحتى العينان بدتا أفتح لوناً ، وأقرب إلى أن تكونا رماديتين بحلقتين فاتحتين ، تلمعان ببريق هادىء جريء لبراءته ، والأنف مكوَّر قصير اشتقت أن تلمسه ، وتداعبه بين أصابعك . وعلى الخد الأيسر ، إلى الأسفل ، شامة بدت لك غريبة في وجه غضّ ، مبرأ من كل ما تخلفه الحياة من غضون وآثار وعلامات ، وكأنها نابعة من اجيال سحيقة تربط الطفل بوشائج غير مرئية . طوقت رقبة الطفل ، فتعلق بك ، وعندئذ تيقنت من رابطة الدم التي تربط بينكما ، وانتشيت نشوة لاتضارعها أملاك الدنيا كلها ، وهممت أن ترقص فرحاً ، لو لم تسمع حركة في الرواق ، وشممت رائحة بيتية أخرى أليفة تقبل عليك . التفت فرأيت زوجتك السابقة تدخل المطبخ في ثوبها البيتي المخطط بالازرق القاتم ، والسماوي ، الفاتح .

ـ نعم ، نعم ، وتذكرت كيف أخذت ملابسها البيتية البارحة ، ولبستها في الحمام ، وعادت إليَّ في هذا الثوب لتنام مع ابني في سريري .

ـ احسست ، وهي تقترب منك ، و تُقرِئك تحية الصباح ، وتقبِّل الطفل ، بحضورها الجسدي والروحي قوياً صاعقاً ، وكأنما لم تفارقك تلك السنوات الممطوطة ، وشعرت بعذاب نفسي ، حين انحنت على الطفل ، وتهدّل . . .

ـ اسكت ، اسكت : لا تقل ذلك . هل حدثتك عن . . ؟

ـ وقلت لي : الثديان نفسهما ، اللذان كنت تراها ترضع بهما طفلك ، أيام زمان ، جالسة على كرسي ، واضعة ساقاً على ساق ، مطوِّقةً الرضيع بذراعيها العاريتين الى الكتف ، المترعتين بحنان الملائكة ، هذا ما قلت لي . ألا تذكر؟ وقالت للطفل : تعال نغتسل ، وعمو يحيى سيهيء لنا الفطور . إنه أحسن عم لك في الدنيا ، وغمزتك من طرف خفي ، وقادت الطفل من يده . ومن خلال الذهول الذهني الذي خلفته فيك هذه الغمزة اللُمزة ، ومن خلال تلك الطعنة الباردة الحارقة التي وجهتها لك مدمِّرةً ، في تلك اللحظة المضغوطة من الزمن ، (قلت لي : إنها تعادل حياة تعيسة كاملة ، وعذابات بقدر رمال الصحراء الرمضاء التي تسري في دمك) التقطت عيناك الهائمتان ردفين بارزين بصلابة من وراء القميص البيتي ، وداخ رأسك ، وتذكرت ما أحرقك وأحالك الى رماد ، وأحسست ، وكأنك واقف أمام هوة سحيقة تفصل بين عمرين ، حياتين ، ولا مجال الآن لعبورها أبداً . ستندق عنقك ، ولا تعبرها . وقلت لنفسك ، وأنت تملأ سُخان الماء : هي ، إذاً ، . . مَنْ علَّمته أن يناديني عمو؟ إن الطفل لا يعرف هويتي ، مفصول عني بطبقات من الجليد » . ألا تذكر

ما قلته لي ؟ أم أنا اتذكره أحسن منك ؟ فتحت الثلاجة ، وأخرجت كل ما فيها من جبنة ، وبيض ، وزبدة ، ومعلبات .

ـ علبة الحليب المفتوحة من الليلة الماضية .

ـ بالضبط ، وتذكرت كيف نسيت إشعال الموقد في الليلة الماضية .

ـ عظيم ، وهذا الذي أبعدني عن جمودي . اشعلتُ النار ، وطفتُ في المطبخ ، كالسارح وراء خيال ، وكان قميصها البيتي يطوف معي ، حيث أطوف . تذكرتُ قميصاً قديماً لها كنت أعجب به من قبل . تذكرتُ قمصاناً أخرى مثل أشرعة سفن الرحيل الى عالم الغيبوبة . وتذكرتها في لمحة منطبعة في أعماقي القصوى . تذكرتها جالسة ، في شقتنا السابقة ، على السرير ، تزيل آثار النوم من عينيها ، حين كنت أقبل عليها من المطبخ بعد أن أكون قد هيأت الفطور ، وكانت لا تنهض بسرعة ، ولا تبارح السرير حتى تشبك يديها وراء رأسها ، وتقوّس جسدها ، وتلقي برأسها الى الوراء ، وتتمطى ، فينهض نهدان جباران نافران يكادان يفلتان من فتحة القميص المدمرة . ويتحول جوع معدتي إلى جوع جسد ، بكل سنيّ التعاسة الصحراوية .

ـ نعم ، و في هذه المرة ، أيضاً ، حين أتممت إعداد الفطور ذهبت اليها ، فرأيْتَها واقفة أمام رفوف الكتب في كامل ملابسها .

ـ الفطور جاهز ـ قلت لها .

ـ ونحن جاهزان ـ قالت لك .

ـ هل أجلبه الى هنا ؟

ـ لا . سنأكل في المطبخ .

وعلى الفطور سألتك : كيف نمتَ ؟

ـ لا بأس ـ أجبتَها ، واحسستَ بآثار الارض الصلبة على كتفيك .

ـ ألم يؤذك النوم على الارض ؟

ـ كذبتَ عليها : لا ، ولم أشعر بها . وأنتِ كيف نمتِ ؟

ـ كالميتة . لم أشعر بفريد حين نهض . فتحت عيني ، فرأيت نفسي في غرفة غريبة ، وسرير غريب . رفعتُ جسمي على كوعي ، ورأيت فراشك على الأرض . مسكين ، يحيى ، ستتعبك .

ـ قلت لك لا تقولي مثل هذه الأقوال . إنها تؤلمني .

ونظرت إلى عينيها الشبيهتين بعيني قطة متوجسة ، ولكنها أليفة لك ، هذه القطة ، وقريبة إلى نفسك ، مفتوحة الى تقبُّل حنان الاخرين وملاحظاتهم . قالت : ساسكت منذ الآن .

فقلت ، تريد أن تغيِّر الموضوع : كيف كانت رحلتك ؟

ـ متعبة ، ومسلية .

وراحت تفيض في وصف الرحلة ، والطبيعة ، ومحطات القطار ، وكل شيء . ثم سألتك : وانتَ ، ما هي اخبارك ؟ .

ـ لا شيء في حياتي .

ـ أما زلت بلا جواز سفر ؟

ـ نعم ، ما ازال ، ولكن هناك أملاً . .

ـ الأمل شيء رائع .

ـ وسهل رخيص أحياناً .

قالت لك : ولكن من الصعب على الانسان أن يكون بلا أمل ، من الصعب أن يكون بلا جناحين . هل تتلقى رسائل من الأهل ؟

ـ أحياناً ، وتحت رحمة البريد الهازىء بعصر الصواريخ .

ضحكت ، وقالت : طيب ، وكيف أهلك ؟

ـ بخير . منهم من قضى نحبه ، ومنهم من تزوج ، وما بدلوا تبديلاً .

ضحك يحيى سليم ، أقصد خيال يحيى سليم ، وقال : أوه ، كيف صغت لي هذه الجملة التي لم أقلها ؟

ـ لأنني أعرف نفسيتك .

ـ وستعرفها أكثر . .

ـ لا أريد أن أعرفها أكثر . . أريد أن أنام . . الصبح لاحت تباشيره ·

ونهضتُ من الفراش ، ورأيت الدنيا منوَّرة . .

في البداية

ولسون كاتيو

قريتنا ، قرية الرئيس ماكوسا ، تقع عند حوض نهر عريض تتجمع فيه الأمطار ، بين واديين ، أحدهما يمتد شرق القرية ، والآخر الى الجنوب الغربي منها . القرية نفسها مثل أغلب القرى ، مكونة من تجمعات ، من عدة مئات من الأكواخ المدورة المصنوعة من الطين الممزوج بالقش ، تستلقي على امتداد الهضبة .

ومثل كل القرويين في المنطقة ، فالقسم الأكبر من سكانها يمدون المزارعين بالمواد التموينية عبر التجارة ، اولئك الذين تدور حيواتهم حول حقولهم المنتشرة على الجانب الشرقي للقرية ، عبر الوادي . إنهم مشغولون بحماسة بأسلوب حياتهم اليومية : العمل في الدغل الكثيف الذي يطوق القرية كلها ما عدا الناحية الشرقية ، وبطريقة ما ، كان كل شيء : القرية ، الوديان ، الدغل الكثيف ، والحقول البنّية الخصبة ، محاطاً بالتلال والجبال .

كانت هناك السلسلة الجبلية الغائمة التي تبدو زرقاء تقريباً في الشمال البعيد . أقرب الى القرية من جهة الشرق ، تقوم تلال مخروطية ذات تراب أحمر ، والى الجنوب والغرب تقع تلال الغرانيت المتغيرة . . . تلك التلال ، وتلك السلسلة الجبلية كانت تمثل بالنسبة للقرويين اشارات لحدود العالم .

منذ بعض الوقت ، كان كل واحد في القرية قد علم ان الرجل المسمى « سيكيرو » مريض جدا ، وكان الناس يدركون ان ليس في وسع احد فعل شيء له ، اذ أنه يعيش اواخر ايام

فصل من رواية افريقية تحت الطبع بعنوان « فتى الأرض » . وكاتبها ، ولسون كاتيو ، ولد في زمبابوي في العام ١٩٤٧ ، ومارس الكتابة منذ فترة مبكرة من حياته . تعرض الى مضايقات سياسية كثيرة داخل بلاده ، فاضطر للهرب الى زامبيا . وفي العام ١٩٧٦ صدرت هذه الرواية ، وهي أول عمل له ، فاستقبلت بحفاوة بالغة ، كعمل أدبي طليعي في عموم القارة الافريقية . لكنها برغم ذلك ، تظل نصاً لا تفوّق فيه ، وتتأرجح قليلاً على صعيد فهمها للعمل التبشيري كتمهيد ، في عامّة العالم الثالث ، للاستعمار التقليدي . ونحن ننشرها ، هنا ، كوثيقة لما تضمنته من وقائع جرت بتمامها .

شيخوخته . وقد يعتقد المرء انهم ليسوا قلقين جداً على صحة رجل عجوز مثله ، لكنهم كانوا قلقين ، فهم في حركة دائمة كل صباح ، قبل أن يذهبوا الى حقولهم ، وكل مساء ، بعد عودتهم منها . الشباب والشيوخ ، من الرجال والنساء ، مثل جدول ، يتدفقون ذاهبين وعائدين ، من والى اكواخ « سيكيرو » ، عدا بعض افراد عائلته ، والقليل من الأصدقاء القريبين من جيله ، فهؤلاء كانوا يجلسون الى جانبه فترة طويلة . كان كل ضيف (واحيانا اثنان او ثلاثة) يدفع الباب المضفور من اماليد الشجر ، ويدخل .

في الكوخ المظلم يرى الزائر الرجل العجوز بشعره الموزع بين الأسود والأبيض ، إمّا جالساً فوق حصير مصنوع من نبات الأسل ، مفروش قبالة موقد صغير ، أو ممدداً وعيناه البنّيتان الدقيقتان تحدقان بمدخل الكوخ . بعد ان يجلس الزائر على الأرض يحيي الرجل العجوز بالطريقة التقليدية ، ولكي يظهر احترامه للرجل العجوز بسبب عمره الطويل كان الزائر يخاطبه كجد : كيف تشعر اليوم يا جدي ؟

- من هذا ؟ - سأل « سيكيرو » بصوته الذي اصبح ضعيفاً أجش .

- انا تايغري .

- من ؟

- تايغري ابن كاتساند ؟

وقال العجوز ببطء وتأنٍ :

آه ، صديقي ، سامحني ، نظري ليس سليماً تماماً ، لم أعرفك . كيف أيامك ؟

- كالعادة ، كالعادة في مثل هذا الوقت من السنة ، يا جدي .

- ماذا قلت ؟ اقترب كي اسمعك .

تقدم الزائر من « سيكيرو » : - قلت في مثل هذا الوقت من السنة تتشابه الأيام ، هناك عمل كثير في الحقول .

- فعلاً ، هناك عمل كثير في هذا الوقت من السنة . لكنك عامل نشيط يا تايغري ، عامل جيد ! .

- وانت يا جدي ، كيف تشعر اليوم ؟

- أوه ، كما ترى ، الشيء نفسه ، أقل أكثر ، الشيء نفسه ، وعائلتك هل هي في صحة جيدة ؟

- جيدة جداً ، لكنها قلقة بسبب كثرة العمل بالطبع .

- فعلا ، وكيف حال صديقي كاتساند ؟

- اظن انه زارك هذا الصباح وهو في طريقه الى الحقل ، هكذا قال .

- هذا الصباح ؟ آه . نعم ، طبعاً ، جاء هذا الصباح ، اجل ، تذكرت .

- يا جدي ، هل هناك شيء تود ان اجلبه لك الآن ، او في وقت آخر ؟

- كلا ، يا صديقي ، كلا ، لدي كل ما احتاجه ، الوقود والنشوق هو ما احتاجه هذه الأيام ،

انهم جميعاً يجلبون لي كمية وافرة من الخشب ، وأفضل انواع النشوق . لدي توليفة من النشوق ، الا تأخذ منه شيئاً ؟

ـ أنا لا استخدمه يا جدي .

ـ أوه ، إنني أنسى ، لكني أقول إنك ستتناوله عندما تكبر . لقد اخبروني بوفاة غورديما ؟

ـ نعم ، يا جدي ، انه لأمر محزن جداً .

ـ فعلا ، فعلا ، ألا تناولني خشباً للموقد ؟ . شكراً . نعم ، عن غورديما ـ انه شأن ارواح الأجداد . كان غور مجرد فتى ، أعني انه كان أصغر من بعضنا سناً ، لكنه مضى قبليْ حتى . . . لا اعرف ماذا يحدث للدم حين يشيخ المرء ، اتعرف ؟ إنه الدم الذي يحفظ دفء جسدك ، ولكن حين تشيخ مثل أي واحد منا ، تصبح النار هي الاله . حتى حرارة الظهيرة لا تمنحني دفئا كافياً . .

ـ حسنا يا جدي ، يجب ان اذهب واشعل النار في كوخي ، اتمنى ان تنام جيداً . قد اراك غداً او بعد غد .

ـ اشكرك على زيارتك يا تايغري ، اعلم ان رفقتي لم تعد مستحبة ، لكن زرني ثانية ، انه لعطف منك ، ولا تنسَ ان تسلم لي على صديقي ، جدك .

ـ لا يا جدي ، لن أنسى .

يخرج الزائر من الكوخ ، يغلق الباب المصنوع من الحصر وراءه ، ثم يفتحه الزائر التالي .

كان سيكيرو واحداً من بين العرّافين الأكثر شهرة ، ليس في قرية ماكوسا فحسب ، انما في المنطقة كلها . حين كان طفلا ، كان الحفيد المفضل لدى جده ، وقد أمضى الكثير من الوقت معه ، لذا أخذ عنه فن معالجة المرضى . . اعتادا ان ينهضا معاً قبل شروق الشمس ، ويذهبا لتمشيط الدغل بحثاً عن الأعشاب . كان سيكيرو يراقب جده باهتمام عندما يبدأ بتهيئة وتركيب الأعشاب ، وبعد موت جده ، اصبح عرافاً متمكناً . ومع مرور الأيام تخطت شهرته ليس فقط شهرة جده ومعاصريه من العرافين ، انما حتى شهرة سلف جده الذي كان عرافاً بارزاً هو الآخر . والحقيقة ان سيكيرو اصبح معروفاً تماماً ، واخذ الناس يأتون اليه ؛ بعضهم كان يأتي من مناطق تبعد اربعة او خمسة ايام مشيا ، وما زالوا حتى الآن يتوافدون الى قرية ماكوسا طالبين مساعدته ، الأمر الذي يدلل على نجاحه في رعاية الآخرين .

وفضلا عن كونه العراف الأكثر شهرة ، فقد كان الرجل العجوز ، وما يزال ، الوسيط بين أرواح الاجداد وأرواح الموتى التي تلتقي بأرواح الأحياء من خلاله ، لكن ليس كل العرافين هم بالضرورة وسطاء ، وليس كل الوسطاء القليلين هم بالضرورة عرافين . انه لوضع استثنائي جَمْع صفتي الوسيط والعراف لدى سيكيرو . انهما صفتان جعلتا سيكيرو شخصا مبجلا في قرية ماكوسا . فحين ينقطع المطر ، وهذا يحدث مرة كل سبع سنوات ، يلجأ رئيس القرية والرؤساء الادنى منه ، والناس في المنطقة ، الى سيكيرو . ففي مناسبات كهذه يتجمع الناس امام الاكواخ ، يغنون ويرقصون على ايقاع الطبول ، ويرتل الأكبر سنا منهم الطقوس الدينية ، ويناشدون ارواح

الاجداد من اجل المطر . يستمرون في ذلك حتى تتلبس سيكيرو روح الأسد ، وتستقر ارواح الاجداد في جسد الأسد ، عندها لا يعود هناك اتصال مع عالم الانس ، اذ تتلبسهم طبيعة الحيوان ، لذا حين يستحضرون ارواح الأجداد ، ويغدو سيكيرو ممسوسا بالروح ، تصبح افعاله وتصرفاته كأسد ، اسد بكف جارح ، وغالبا ما ينتهي الحشد امام كوخ سيكيرو بالتفرق تحت وابل مطر غزير ، وفي احيان اخرى يجب عليهم المضي ابعد من ذلك ، فيقدّمون القرابين لأرواح الأجداد قبل سقوط المطر بقليل ، وكوسيط كان سيكيرو يقوم بواجبات اخرى .

كان عليه انجاز عدد من المسؤوليات في القرية ، بعضها يتعلق بكونه وسيطاً وعرافاً ، وبعضها الآخر لا يتعلق بذلك . كان يقود القرية في بعض الاحتفالات التقليدية ، كاحتفالات القرابين ، وتقديس ارواح الذين ماتوا حديثاً . وكان اكبر شيوخ القرية ، وصديقاً حميماً لرئيسها ، ومستشارا خاصاً له،وما زال حتى الآن . وسوياً ، مع شيوخ القرية ، كان سيكيرو والرئيس يسعيان لحل المشكلات بين الناس ، فحاكما الكثير من المسيئين ، وانهيا النزاعات حول الأرض والزواج والمشكلات الاخرى .

وهكذا ، فإن العديد من الزيجات مدينة بوجودها الى سيكيرو ، اذ كان الشباب ومتوسطو العمر يطلبون منه التوسط لهم في زواجهم الأول ، والثاني ، والثالث ، وحتى الرابع . ولم يكن سيكيرو راغباً على الدوام في الوساطة ، خاصة في حالات الزواج التي - في رأيه المحترم كثيراً - لا يتوقع لها الانسجام .

وسيكيرو نفسه كان باستطاعته ان يتزوج ما شاء من النساء ، غير انه اكتفى بثلاث زوجات . انجبت له الاولى ، واسمها ام غومو ، ولداً ، وبنتاً ، وولداً ، وبنتاً ثانية ، وولدين وبنتاً اخرى ، وثلاثة اولاد . وانجبت له الثانية ، واسمها ام تسينيدي ، ولداً ، وبنتين ، وولداً وبنتاً ، وولدين آخرين . اما زوجته الثالثة ، الشابة والأخيرة ، ام روجر ، فأنجبت له طفلاً واحداً ولداً ، ولسوء الحظ ماتت قبل ان تتمكن من انجاب اكبر عدد من الأطفال . ومهما يكن ، فان بقية افراد العائلة عاشت معا بانسجام في ساحة كبيرة ، يتوسطها كوخ سيكيرو الخاص وكوخ ضيوفه وتحيطهما اكواخ زوجاته وابنائه .

الآن ، لم يعد سيكيرو يخرج من كوخه الا مرتين او ثلاث مرات في اليوم ، عندما يريد ان يقضي حاجة طبيعية ، وقتها يتوقف بثبات ، ومثل رضيع يتشبث بأصبع امه كان يتمسك باحكام بعصا ترتاح عليها بقايا جسده الذي كان طويلا ورائعا يوماً ما . كان يُشاهَد مترنحاً بين كوخه وشجرة الصمغ في نهاية الساحة ، بعد عدة خطوات يتوقف ليلتقط انفاسه ، ثم يعود منهكا الى كوخه المصنوع من الحصر الملوثة بالسخام .

ولشدَّ ما يبدو الآن مرهقـاً من أي شيء يقوم به ، حتى من الكلام . لقد ذهب الى الأبد ذلك الزمن الذي كان فيه المساء أفضل اجزاء يومه ، فبعد ان يتناول طعام العشاء يحيطه ابناؤه ، واحفاده الكبار وأصدقاؤهم الكثيرون ؛ هكذا اعتاد سيكيرو ان يجلس في كوخ « الضيوف »

ويتمتع بسلواه المفضلة : رواية قصة .

« القصة التي سأرويها لكم هذه الليلة ، اعرف انها لن تضحككم او تسليكم كثيرا » .

كان من عادته ان يبدأ قصته على هذا النحو ، بعد ان يتوقف تزاحم الأطفال الشغوفين للاقتراب منه قدر الأمكان .

« ولكن ليس كل شيء في الحياة مضحكاً أو مسلياً ، أريد منكم جميعا أن تجلسوا بهدوء ، وتصغوا باهتمام » .

يحكى انه كان هناك قرية حقيقية ، وكان رئيسها يسمى تشوما ، قرية تشوما تلك كانت قرية هادئة ، وذات يوم ، عند المساء ، وهو الوقت الذي يعود فيه اغلب الأهالي من حقولهم ، قَدِمَ الى القرية اشخاص غرباء ، يقدر عددهم بحوالي مئة شخص ، وتجمعوا امام اكواخ الرئيس تشوما . ما كان غريبا فيهم هو انهم كانوا رجالاً بيضاً .

البيض بالنسبة لكم ليسوا أمراً غريباً ، لأنكم رأيتم بعضهم ، ولكن بالنسبة للرئيس تشوما ، واهالي قريته ، كانت تلك هي المرة الاولى التي تلتقي فيها عيونهم بعيون رجال بيض ، اذ لم يسبق لرجل ابيض ان وطأت قدمه ارض قريتهم من قبل .

في البداية ، كما تستطيعون ان تتخيلوا لم يخشَ الأهالي من رؤية الرجال البيض ، انما اندهشوا قليلا ، وحين اجتمع عدد كبير منهم اثناء عودتهم من الحقول أخذوا ينظرون الى البيض من بعيد مستغربين : من هم هؤلاء « الرجال » ! اذا كانوا رجالاً حقاً ؟ ! ومن اين قدموا ؟ والى اين هم ذاهبون ؟ ولماذا جاؤا الى قرية تشوما ؟ انتم تعرفون ماذا يحدث لحشد يهمه ان يطّلع .

اخذ الناس يقتربون شيئاً فشيئاً من اكواخ الرئيس ، ليتمكنوا من القاء نظرة واضحة على الرجال البيض ، وقبل ان يقتربوا كثيرا ، عرض شاب يدعى شونغا فكرته قائلا : « لنفرض ان البيض غزاة ، ففي هذه الحالة لن يدعوا تشوما يقرع طبول الحرب ، هل يدعونه ؟ انا لا اعتقد انهم سوف يدعونه ؟ ولأننا لا نعرف بالضبط ، فأفضل شيء نقوم به هو الاستطلاع ، فوافقه الجميع . ولكن كيف يستطيعون تحقيق ذلك ؟ احد كبار رجال القرية وجد الحل ، إذ طلب متطوعا ، فتقدم شونغا على الفور ؛ وكان على المتطوع ان يتجه نحو اكواخ الرئيس ، ويظل هناك وقتا معيناً ثم يعود ليعلم الناس بما يجري .

وقبل ان يذهب المتطوع في مهمته ، اقترح اكبرهم ان يذهب المقاتلون الى اكواخهم ويجلبوا الرماح والفؤوس ، والأقواس ، والسهام . وكي لا يلفتوا انتباه البيض ويستثيروهم تقرر ان يغادر عدد من المقاتلين ، وعندما يعود يذهب عدد آخر ، ونبه اكبرهم جميع المقاتلين الى اخفاء اسلحتهم قدر الامكان . ولكي تُحجَب حركة المقاتلين ، والأسلحة ، نُودِيَ على الاطفال والنساء ليتقدموا امام الحشد . كان هناك قليل من المقاتلين يسكنون في الجانب الآخر من اكواخ الرئيس ، لذا كان من المستحيل عليهم ان يصلوا الى اكواخهم دون ان يراهم البيض . كان من

الممكن فعل ذلك ايضاً ، لكنه يتطلب وقتاً كبيراً ، فاستعار بعضهم اسلحة ، وظل البعض الآخر واقفاً مع النساء والأطفال . وعندما عاد اغلب المقاتلين مع اسلحتهم ، تحرك شونغا باتجاه اكواخ الرئيس ، وتفادى المروربمحاذاة البيض ، واذ اقترب من الأكواخ لاحظ عدة خيول ، وست عربات تسحبها ثيران للرجال البيض ، كما لمح بينهم سبعة فتيان سود ، وخمّن ان تكون مهمة السود قيادة العربات . وصل شونغا الى الأكواخ ، فوجد الرئيس تشوما جالساً امام « كوخ الضيوف » ، وكان هناك رجل اسود يترجم بينه وبين رجل ابيض يدعى هِلْ ؛ انه القائد ، ذلك ما عرفه شونغا فيما بعد .

كان الرجل الأبيض يقول للرئيس تشوما :

« ان الأربعة والعشرين ثورا التي لدينا في صحة جيدة ، عدا كونها متعبة جداً ، لذا نريد ان نستبدلها باخرى مرتاحة ، ولن تخسر شيئا . »

قال الرئيس تشوما :

« كما اخبرتك قبل قليل ، بالنسبة لي ، شخصيا ، لا املك اربعة وعشرين ثوراً ، ومع اننا سنتبادل لكني لا استطيع ان افرض ذلك على اي من رجالنا . يجب ان اتحدث الى كبار رجال القرية لنرى كم سيكون بمقدورنا ان نتعاون ، ثم لماذا تريد سبعة عشر شاباً ؟ » .

« نريدهم للعمل لدينا ، وسندفع لهم بشكل جيد » .

« مرة ثانية ، اقول ان هذا ليس من شأني ، انما من شأن الشباب انفسهم ، ومن شأن آبائهم أيضاً » .

« حسنا ، اقدِّم مقابل الأربعة والعشرين ثوراً،والسبعة عشر رجلا، بندقيتين ، وكمية من الرصاص ، وقميصين ، وزوجين من البنطلونات ، وفوق ذلك كله مرآة ، ها . . . ما رأيك ؟ » .

« قلت اريد ان استشير رجالي » ، صرخ الرئيس .

« لا تصرخ بوجهي ، يبدو ان ما لم تفهمه هو اني استطيع ان آخذ ، ببساطة ، كل ما اريد من الثيران والرجال » .

عند هذه النقطة بالذات ، احس شونغا بأنه جلس طويلاً ، وانه سمع ما يكفي ، لذا همَّ بالعودة الى حيث يقف الناس ، واخذ يمشي ، لكن الرجل الأبيض ، السيد هِلْ ، كما يحب ان ينادوه ، سدّد بندقية صغيرة نحوه وامره بالتوقف . ورأى الحشد الذي ما زال واقفاً قرب اكواخ الرئيس ما يجري . ابتعد الأطفال النساء عن طريق المقاتلين ، ثم ابتعدوا عن اكواخ الرئيس ، وحين سمع الرجال البيض هذا الهياج هيأوا بنادقهم ، وفي الوقت الذي هجم فيه المقاتلون الى الأمام بدأ البيض باطلاق النار ، فسقط عدد منهم . عندها اندفع الرئيس تشوما وناشد « السيد هِل » ان يأمر رجاله بالكف عن القتال ، عارضاً بالمقابل ان يأمر رجاله أيضاً بايقاف الهجوم .

وافق الأبيض ، فتوقف الطرفان . ثم طلب هِلْ من رجاله ان يمتطوا خيولهم فاعتقد معظم الناس أنهم على وشك المغادرة ، ولكن بدلا من ذلك سدّد السيد هِلْ بندقيته نحو الرئيس تشوما وقال له ان يأمر رجاله بتجميع أسلحتهم ، وخوفاً على حياته اطاع ، فوضع المقاتلون اسلحتهم على الأرض . وحرّك هِلْ رجاله ليطوقوا المقاتلين ببنادقهم ، ففعلوا . وأمر اثنين من رجاله ، احدهما ابيض ، والآخر أسود ، ان يرغما شونغا على قيادتهما الى حظيرة الماشية ليأخذا اربعة وعشرين ثوراً مناسباً . وفي الوقت ذاته بدأ هِلْ نفسه يتجول بين المقاتلين المطوقين العزل ، والتقط الشبان الأقوياء ، فاختار منهم عشرين ، وفصلهم عن الآخرين . هنا عاد شونغا والرجلان بقطيع من اربعة وعشرين ثوراً ، واطلق هِلْ النار على اربعة وعشرين ثوراً غير مربوطين بأنيار . بعدئذ سار البيض مع غنيمتهم المكونة من اربعة وعشرين ثوراً ، وواحد وعشرين شاباً (من ضمنهم شونغا) واربعة ثيران قتيلة ، خارج القرية ، باتجاه الشمال .

بعد رحيل البيض ، اجتمعت القرية ، وبدأت بتأبين الموتى ، واجمالا كان هناك اربعون قتيلاً ، وأحد عشر جريحاً . وبعد ثلاثة ايام من الحداد دفن الموتى ، والتقى الرئيس الحزين مع كبار رجال القرية لمناقشة ما سيفعلونه : ليس هناك احد يعرف من اين جاء البيض ، والى اين ذهبوا . ونوقشت مسألة ما اذا كان عليهم ان يتبعوهم ام لا ؟ بالطبع ثمة صعوبات عديدة ، ومع ذلك وافقت الأغلبية على ملاحقة البيض بالاتجاه الشمالي ، لكن البيض قد يغيّرون اتجاه سيرهم ، كما انهم يملكون الخيول والعربات ، فخلال ثلاثة ايام يصبحون على مبعدة من قرية تشوما ، وحتى اذا استطاع المقاتلون اللحاق بالبيض ، فان البيض سوف يهددون بقتل الاسرى . طبعاً لا يوافق احد على ذلك ، واتخذوا قراراً بعدم الملاحقة ، وبقي الأمل الوحيد هو الاسرى انفسهم ، فبما انهم شبان واقوياء ، فسوف يتمكنون من الهرب عندما تحين الفرصة .

وهكذا تُرك الشباب ليحرروا انفسهم من قبضة البيض ، ومضت عدة ايام دون خبر ، واستمر اهلهم وذووهم يحدقون في الاتجاه الشمالي ، إلا انه ظل خالياً ساكنا . ثم مرت اسابيع ، فشهور ، فسنة من الحزن والاسى ، ولم ترد اية اخبار عن الاسرى ، ونسي الجميع امر الثيران ، حتى ، لقد بدأت بعض العائلات بمناقشة مراسم دفن ابنائها ، اذ لم يعد من امل في رؤيتهم ثانية .

وفي احد الأيام ، شاهد فتى صغير ، كان يرعى قطيعه ، رجلا ابيض عند حدود قرية تشوما . ركض الى والده الذي كان يدبغ الجلود للطبول ، واعلمه بما رأى . هرع الرجل الى كوخ تشوما ، واخبره بوصول الرجل الأبيض . كان ذلك في بداية فصل الخريف ، وكان الناس قد انتهوا من الحصاد ، لذا كان اغلب المقاتلين يدور حول القرية . لم يقرع تشوما طبول الحرب ، كي لا يهرب الرجل الأبيض ، إنما أرسل ثلاثة من ابنائه لاستدعاء قدر ما يستطيعون من المقاتلين ، وخلال اقصر فترة ممكنة كان هناك اربعون رجلا في كوخ تشوما ، فأمر اربعة منهم ان يذهبوا ويأسروا الرجل الأبيض ، ويحضروه إليه . هب المقاتلون الأربعة نحو المكان الذي شوهد

فيه الأبيض ، ولم يذهبوا ابعد من حدود القرية ، لانه كان قد اقترب منها . اسروه مع حزمة من حوائجه ، وقدموا به الى الرئيس تشوما الذي ارسل بعض المقاتلين لاستدعاء كبار رجال القرية .

لم يكن الرئيس تشوما يعرف بالضبط ما اذا كان الرجل الأبيض قد جاء الى القرية وحده او بصحبة آخرين ، واحتراساً نشر مقاتليه حول القرية . أمّا الرجل الأبيض ، الذي يقف الآن امام الرئيس وكبار رجال القرية ، فيرتجف من الخوف مثل قصبة النهر .

سأله تشوما : ماذا تبغي في قريتنا ؟

وامام دهشة الجميع بدأ الرجل جوابه بلغتنا : ـ اسمي القس ميلز ، من انكلترا ، جئت من اجل عمل ديني ، بسلْمٍ ونيّة طيبة .

ـ سؤالي كان : ماذا تبغي في قريتنا ؟؟

ـ اعتقد ، اذا سمح لي بالتوضيح ، فسيكون اسهل . .

ـ من اية قرية جئت ؟

ـ من قرية متوكو .

ـ واين ذاهب ؟

ـ جئت الى قريتكم .

ـ ولماذا انت هنا ؟

ـ كي اخذ موافقتك لفتح دار لارسالية تبشيرية هنا في قريتك .

ـ ماذا تعني بارسالية تبشيرية ؟؟

ـ اوه ، ذلك ما كنت اعنيه بقولي سيكون أسهل ان تفهمني اذا سمحت لي بالتوضيح اولا .

ـ خلال رحلتك من متوكو ، هل جئت وحدك ؟

ـ نعم أيها السيد .

ـ ولم تشاهد رجالاً بيضاً في طريقك ؟

ـ كلاعلى الاطلاق .

هل هناك بيض اخرون في متوكو ؟

ـ اجل ، هناك بضعة منهم يبحثون عن المعادن ، انهم يحفرون منجماً للماس .

ـ ايها الرجال ، كلكم يسمع ما يقوله هذا الأبيض .

- « نعم . . . نعم » اجابوا بصوت واحد .

- الآن ، اخبرنا ، انت تقول انك جئت وحدك الى هنا ؟

- هذا ما حدث فعلاً ، أيها الرئيس تشوما .

- وكيف عرفت الطريق الى قريتنا ؟

- حصلت على الاتجاهات الصحيحة قبل ان ابدأ الرحلة .

- من الرجال البيض الذين كانوا هنا منذ فترة ؟

- كلا ايها الرئيس تشوما ، من مساعدي ، قد تعرفه ، اسمه شونغا ، انه اتى من . .

- شونغا ؟ اتقول شونغا ؟

- اجل نحن نشتغل معا ، نحن صديقان حميمان ، في الواقع شونغا نفسه كان . .

- اشونغا حي ؟

- ارجو منك ان تسمح لي بالتوضيح ، انت ترى . . .

- لديك الكثير الذي توضحه ، ابدأ من لقائك الأول بشونغا ، اخبرنا بكل شيء .

- حسنا ، ليس لدي الكثير مما اخبرك به .

كان الرجل الأبيض قد وصل الى قرية متوكو قبل سنة ، وهناك قابل بعض الباحثين عن الماس ، وقد عامله بود ، وبخاصة قائدهم المسمى هِلْ . هكذا تحدث الرجل الأبيض ، واضاف : انه بقي عدة اسابيع مع الباحثين عن الماس قبل ان يقرر فتح دار للارسالية في القرية . احتاج ميلز الى رجل اسود كمترجم له ، فاعطاه الصديق الطبيب هِل رجلاً اسود ، وهذا الرجل الأسود كان شونغا طبعا .

في البداية ، لم يستطع شونغا ان يفهم او يتكلم الانكليزية جيداً ، واخذ ميلز وشونغا يعلم احدهما الآخر لغته ، ومع مرور الأيام تحول شونغا الى المسيحية ، وبنى ثلاثة اكواخ لهما ، وكنيسة صغيرة . كانت الأيام تمضي طيبة في متوكو ، وبعد فترة من الزمن كانت هناك مدرسة تبشيرية وعيادة طبية ، وشونغا نفسه اقترح على القس ميلز ان يذهب الى قرية تشوما ليرى امكانية فتح ارسالية تبشيرية هناك .

- « هكذا عرفت شونغا »

- هل اخبرك كيف ترك قريته ؟

- نعم ، ولكن ليس بالتفصيل ، اظن انه قال إنهم جندوا بالقوة ، بهذا القدر أو ذاك ،

للعمل في المناجم ، لكن يجب ان اطمئنك ان شونغا والرجال الآخرين الذين معه يعيشون بسعادة . الآخرون يعملون في المناجم ، وصديقي هِلْ يعاملهم بلطف ، ويدفع لهم مقابل عملهم .

- يا اكبر رجال القرية سنتحدث عن اولادنا لفترة قصيرة ، ولكن في البداية يجب ان ننهي حديثنا مع هذا الرجل الأبيض . . اخبرنا ايها القس ميلز ماذا تعني بالارسالية التبشيرية ؟

- سيدي ، تركت بيتي في انكلترا ، وجئت الى هذه الأرض العظيمة لاساعد الناس ، وكمسيحي فأنا اؤمن بالله من خلال عيسى المسيح ، فاذا فتحنا هنا داراً للارسالية ، فكل واحد في هذه القرية سوف تتوفر له الفرصة كي يعرف تعاليمه ، واذا لم يتبعها فليس امامه وسيلة اخرى تقوده الى طريق الرب ، لذا اطلب منك السماح لي ببناء كنيسة كي تتوفر لك ولرجالك الفرصة لعبادة الله ، والحق ، فأنا لا اريد رؤ ية شخص واحد في هذه القرية يحترق في الجحيم الابدي يوم الحساب . اتمنى وأصلي من اجل ان تروا النور جميعكم ، وحين يأتي يوم الحساب فسوف تجلسون مع السيد المسيح ، وتتمتعون بحياة لا نهاية له ، في السماوات .

نود ان نفتح مدرسة ، وعيادة طبية في وقت لاحق . سوف يتعلم اولادكم القراءة والكتابة ، وهم بدورهم سيعلمون اولاداً آخرين ، في قرى اخرى ، سوف نعلمهم ان يحب بعضهم بعضاً ، وان يتعاونوا ، وان يكونوا طيبين ، ثم اني ارى العديد من الأمراض منتشرة بينكم ، لذا سوف نبني لكم عيادة طبية حالما . .

- يكفي ما سمعناه ، لم افهم ما قلته ، والطريقة التي نتبعها هنا هي التالية : عندما يموت احدنا فان روحه تتصل بأرواح الاجداد ، وما من شك في انه بالاضافة الى سطوتها علينا ، فان ارواح الأجداد ، وارواح الموتى ، تتمتع بحياة ابدية طيبة . ويبدو انك تريدنا ان نعبد ملكك - هل كان اسمه الله ؟

- طيب .

- ما الهدف من تعليم ابنائنا القراءة والكتابة ؟ انهم لا يحتاجون الى مدرستك كي يحب بعضهم البعض ، او أن يكونوا طيبين ، ثم من الذي يعتني بالاغنام والماعز حين يذهبون الى مدرستك ؟ وفي قريتنا يوجد الكثير من العرافين البارزين ، لذلك لن نحتاج الى عيادتك الطبية .

اقتيد ميلز الى احد اكواخ تشوما ، بينما راح تشوما وكبار رجال القرية يناقشون ما سيفعلونه به ، اذ اعترف ميلز بصداقته مع هِلْ الذي قتل المحاربين ، واسر واحدا وعشرين شابا . رأى بعض كبار رجال القرية ان يقتل ميلز ، ولم يوافق البعض الآخر لاعتقاده بأن هذا الحل ليس مناسباً . وبعد مناقشة طويلة قرر رئيس القرية ان افضل شيء يمكن ان يفعلوه هو استشارة عرافي القرية البارزين ، فاستدعاهم الى كوخه .

قَدِمَ العرافون واحدا بعد آخر ، وحضروا أمام الرئيس وكبار رجال القرية ، رمى كل منهم وَدَعَهُ ، بعد ان سئلوا عما يجب فعله مع ميلز ، ودون استثناء تنبأ العرافون بسوء طالع كبير لكل القرية اذا قتل ميلز ، ونصحوا بطرده من القرية . وافق الرئيس وكبار الرجال على ذلك . أُحْضِر ميلز الى « كوخ ضيوف » الرئيس الذي امره بمغادرة القرية ، وإلاّ يضع قدماً على ارضها ثانية ، ورافقه المقاتلون الى الطريق المؤدي الى قرية متوكو .

وكما عرف الناس فيما بعد ، فان ميلز مضى في طريقه الى متوكو خلال الليل ، واذ وصل الى متوكو كان متعباً جداً ، فدخل كوخه ونام نوماً عميقاً ، ولم يعلم احد بعودته من قرية تشوما ، حتى شونغا نفسه . وبقي امر عودة ميلز مجهولاً الى ان حان منتصف نهار اليوم التالي .

كان شونغا يجلس في الكنيسة ، يقرأ الانجيل . فجأة دخل عليه ولد صغير وهو يلهث خائفاً ، واخبر شونغا بأن مجموعة من الرجال البيض اخذت تقترب من القرية . في الماضي كانت تأتي مجاميع من البيض لزيارة القس ميلز في متوكو ، لكنها المرة الاولى التي يُترَك فيها شونغا وحده مسؤولا عن دار الارسالية التبشيرية ، كما انه لم يسبق له ان تعامل مع الزوار البيض بغياب القس ميلز ، لذا خاف شونغا : كيف يدبر امر هذه الحال ؟ .

واعتقد ان افضل ما ينبغي القيام به هو ان يطلب من القرويين ان يجتمعوا ، فأسرع في طلبهم . بعد برهة قصيرة كان اغلب القرويين محتشدين امام الكنيسة ، فخطب فيهم قائلا :

« هناك رجال بيض قادمون الينا ، وكما تعلمون ، فقد زارنا الكثير من البيض سابقاً ، وقد رأيتم بأنفسكم انهم اناس طيبون ، لا يضمرون لنا الأذى ، والحق انهم اخوتنا امام الله . اعرف ان اغلبكم لا يؤمن بالله ، لكن دعونا نرحب بهم كأخوة ، لذا اناشدكم أن تحيّوهم عندما يصلون بـ « مرحباً باخوتنا » ثلاث مرات .

اقترب البيض من الكنيسة يمتطون خيولهم ، وعلى الفور عرف شونغا الرجل الأبيض هِلْ ، واذتوقف رجاله ادرك شونغا انهم سكارى تماما . كانوا يحملون بنادقهم ؛ إنهم يحملونها أينما ذهبوا . « مرحبا باخوتنا ، مرحبا باخوتنا ، مرحبا باخوتنا » صرخ الحشد بَصوت جاف . خطا شونغا الى الأمام ، إنحنى وسلم على هِلْ بالطريقة التقليدية العادية .

ـ قف يا ولد ـ أمره هِلْ .

اطاع شونغا .

ـ هل غادر سيدك ميلز امس ؟

ـ نعم يا سيدي ـ اجاب شونغا بتذلل .

ـ هل قال متى يعود ؟

ـ كلا يا سيدي .

ـ جيد ـ قال هِلْ وهو يسحب زجاجة ويسكي من حقيبة ربطها حول خصره . شرب جرعة منها قبل ان يقدمها الى رجاله ، ثم قال لهم وهو يترجل عن حصانه :

ـ حسنا يا أولاد ، البلدة لنا .

ـ « اسرعوا ، اسرعوا » ـ صرخ الرجال البيض ونزلوا عن خيولهم .

ـ « هاي . . يا ولد » ـ نادى هِلْ شونغا .

ـ نعم سيدي .

ـ هل تستطيع العد ؟

ـ نعم سيدي .

ـ اريدك ان تعد الرجال البيض الذين تراهم .

ـ « اثنان وعشرون سيدي » ـ قال شونغا بعد برهة .

ـ كم ؟

ـ اثنان وعشرون .

ـ لا تكن وقحا معي ايها الولد .

ـ ولم يعرف شونغا الخطأ الذي ارتكبه بالضبط .

ـ كم ؟

ـ اثنان وعشرون رجلاً أبيض .

ـ كنت ولدا طيبا جدا يا شونغا ، لكني الآن ارى ان ميلز قد افسدك ، فها انت تفقد السلوك الحسن ، تعال هنا .

تقدم شونغا بضع خطوات نحو هِلْ . حدق هِلْ به للحظات قبل ان يضربه على وجهه بظاهر كفه . سقط شونغا الى الخلف ، فضحك البيض .

ـ الطريقة الصحيحة للجواب هي : اثنان وعشرون يا سيدي ، هل فهمت ؟

ـ نعم سيدي ـ اجاب شونغا المُذَل وهو ينهض .

ـ الآن اسمع جيداً ، اريد كنيستك الصغيرة نظيفة تماما ، ثم اريد بعض الحصر . . كم حصيرة ستُحضر ؟

- اثنتين وعشرين يا سيدي .

- هكذا ايها الولد . . اريد ان تُوضع الحصيرة بعيدةً قدر الامكان عن الحصيرة الاخرى . . فاهم ؟

- نعم سيدي .

- نحن جائعون ، وانت تعلم كم هو مجهد عملنا ، اريدك ان تذبح ثوراً سميناً ، جميلاً ، وتشوي لحمه مثلما اعتدت ان تفعل ذلك في المنجم ، وعندما يصبح جاهزاً تأتي به الى الكنيسة ، ها ؟

- ولم يجب شونغا .

- قلت هل فهمت ؟

- نعم سيدي .

- قبل ان تذهب وتذبح الثور ، اريدك ان تنفذ ما اقوله لك . . اخبر كل الرجال بالانصراف ، يجب ان يعودوا الى اكواخهم . . هيا اخبرهم ، الآن .

- « يقول السيد على كل الرجال ان ينصرفوا الى اكواخهم الآن » - صاح شونغا . وصدرت دمدمة هامسة عنهم وهم يغادرون .

- اخبرهم ان يسرعوا .

- السيد يريدكم ان تسرعوا .

واختفى الجميع حالا .

- قل للعجائز ان يعدن الى اكواخهن .

وامرهن شونغا بالعودة .

- الآن ، تستطيع ان تذهب وتذبح الثور ، وسأهتم بالبقية من النساء انا بنفسي .

- لا ، يا سيدي .

- ماذا قلت ايها الولد ؟

- قلت لا ايها السيد .

فجأة ، حاول هِلْ الامساك بشونغا ، الا ان شونغا لاذ بالفرار ، اما بقية النساء اللواتي كن مرتعبات فهربن ايضا . طارد هِلْ شونغا وهو يصرخ به ان يتوقف ، لكن شونغا استمر راكضاً .

التقط هل بندقيته واطلق رصاصة مرت فوق رأس شونغا تماما ، لحظتها توقف ، وصاح هِلْ برجاله قائلا : اطلقوا بضع رصاصات فوق رؤوس تلك البهائم .

وانطلق وابل من الرصاص ، جعل الفتيات والعجائز يركضن اسرع من ذي قبل ، فاستيقظ ميلز من نومه إثر ذلك ، وخرج من كوخه ، وبعد ان تعودت عيناه على مواجهة شعاع النهار ، نظر الى الكنيسة فرأى هِلْ ما يزال يسدد بندقيته نحو شونغا ، فركض ناحيتهما .

ـ هِلْ ، بحق السماء ، ضع البندقية جانبا ، اتدرك ما الذي تفعله ؟

اجاب هِلْ بسخرية مهينة : ما الذي يُدبِّر ايها الرجل العجوز ، لقد اخبرتنا انك مغادر الى قرية تشوما البارحة ، واخبرنا الولد العبد انك غادرت . إذاً ما الذي يجري ، اهناك شيء تخفيه ؟ اخبرنا ، ولا تخجل من علاقة عابرة مع فتاة زنجية .

ـ « هل فقدت عقلك يا هِلْ ، أوه ، انت سكران » . قال ميلز وهو يقترب من هِلْ .

وقال هِلْ : اسمع يا ميلز ، صاحياً كنت ام سكران ، ليس هذا هو الأساس . عندما وصلت هنا اول مرة كنت مريضا ويائسا ، وقمنا بكل شيء استطعنا القيام به من اجلك . في الاسبوع الماضي وصل سمبسون وعصبته الى هنا ، اتدري ماذا فعلت انت ؟ اخبرتهم بكل شيء عن مخزونات الماس في قرية تشوما ، وقد رأيتك مرتين بعد ان التقيت انت بسمبسون آخر مرة ، لكنك لم تخبرني بشيء عن تلك اللقاءات ، ولفقت قصة ذهابك الى القرية لفتح دار لارسالية تبشيرية ، ولم تذهب . كذب ، كذب ، هذا ما جنيناه منك .

ـ ما هذا الهراء عن سمبسون ؟

ـ من استطاع ان يخمّن انني سوف اعيش الى اليوم الذي ارى فيه قسا يكذب .

ـ انا ذهبت الى قرية تشوما صحيح ، ولكن ماذا عن مشروع مخزونات الماس ؟

ـ اقدر ان افهم كذب اهالي المنطقة ، انهم ولدوا مع الكذب ، ولكنك . . . على أية حال نحن الآن نعرف كل شيء اردنا ان نعرفه حول مخزونات الماس في قرية تشوما . انت وصبيّك ستذهبان لتقدما لنا خدمة على اساس مقايضة . يجب ان اقول انني معجب بك يا ميلز ، فانت ممتاز في ترويض الأهالي ، ويجب ان تقدم لنا خدمة اليوم .

ـ انا ، نحن ، لن نقوم بشيء كهذا ، لقد وصلت اليوم فجرا من قرية تشوما ولم تكن النتائج طيبة ، انما كانت هناك نيّة لأعمال العنف .

ـ انا اعرفهم وقحين ، واوغاداً ، ونحن ذاهبون لتلقينهم درساً ، وسترى عندما نصل الى هناك .

ـ يا هِلْ نحن لن نذهب .

- اصغ ايها العجوز ، انت لا ترغب في ان يعرف مرؤوسوك بعض ما ترمي إليه هنا ، اليس كذلك ؟

- ما الذي تنويه ؟

- لا انوي شيئاً ، هل تأتي معنا أم لا ؟

- لا .

- حسنا سوف تربح ، ليس بمقدورنا اجبارك ، لكن الولد العبد ، « مساعدك » ، كما تحب ان تسميه ، سيوافق بالتأكيد ، ثم انا الذي جلبه الى هنا ، والآن اريد ان ارجعه .

عانى شونغا كثيراً على يد هِلْ ورجاله ، ذلك انهم ضربوه ، ربطوا يديه الى الخلف وشدوه الى حصان راح يسحبه الى مسافة على الطريق باتجاه قرية تشوما ، ولم يمنحوه اية فرصة ليشرب جرعة ماء ، او يأكل شيئاً . قيدوه الى شجرة واطلقوا النار من حوله . اخطأ احدهم ورماه في راحة يده ، واخيرا جاءت ارواح الاجداد لانقاذه ، ولا احد يعرف بالضبط ماذا حدث ، اذ استطاع شونغا ان يحصل على القوة بطريقة ما ، فبينما كانوا يسيرون نحو قرية تشوما ، حرر شونغا يديه من القيود ، وركض مثل حيوان بري . حاول هِلْ ورجاله وخيولهم المتعبة اللحاق به لكن شونغا لم يكن يتبع طريقهم . كان يركض وسط الدغل ، وعندما وصل الى اكواخ الرئيس تشوما طلب منهم ان يقرعوا طبول الحرب ، واجتمع المقاتلون ، فأرسلهم تشوما لمقابلة البيض ، لكن البيض لم يصلوا ، ومع ذلك امر الرئيس مقاتليه ان يستمروا بالانتشار حول القرية . وبعد عدة ايام انهى المقاتلون حالة التأهب ، إذ اعتقدوا ان البيض عادوا الى متوكو اثر هروب شونغا .

استقر شونغا في القرية ، واخذ الناس يأتون اليه كل مساء لسماع القصص عن ايامه مع البيض ، فأخبرهم كيف فقد رئيس متوكو هيبته واحترامه بسبب هِلْ وميلز ، وحدثهم عما قام به من تبشير مع ميلز . هكذا بدأوا هناك بالتعرف على اناس القرية ، وقدّم ميلز الكساء والهدايا الى رئيس متوكو وكبار رجال القرية ، وسمح الرئيس لميلز بفتح دار التبشير ، وفي كل يوم احد كان ميلز يبشر بالهه ، فيما يقوم شونغا بالترجمة ، واعتاد الناس ان يأتوا الى شونغا ، ويخبروه انه كان يترجم العظة مثل شخص ممسوس بروح اخرى . في البداية اعتبر الناس ذلك امراً ممتعاً ، وكانوا مفتونين بمظهر ميلز ، ولكن بعد وقت قصير ضجر اغلبهم ، ومع ذلك بدأ عدد قليل منهم يؤمن بمواعظ ميلز .

وذات احد كرّس ميلز عظته على العرافين والسحرة والساحرات ، وعبادة ارواح الاجداد ، ووصفهم بالشياطين . وبالطبع غضبت الناس في القرية ، وهددت احدى الساحرات الغاضبات ميلز علنا ، واخبرته : إذا لم يترك هو وشونغا قرية متوكو خلال ثلاثة أيام فسوف « يرون » ما سيحدث . بدا شونغا خائفا جداً ، فطمأنه ميلز بأن « قوة الله لن تدع أي شيطان كهذا يسبب لهم الأذى » . وبعد ثلاثة ايام من تهديد الساحرة ، كان شونغا وميلز يجلسان لتناول وجبة العشاء حين

ومضت السماء عدة ومضات ثم امطرت وارعدت ؛ بعدها انقذف الرجلان خارج الكوخ ، وشب حريق اتلف اكواخهما الثلاثة اتلافا تاما . وجاءت ، مصادفة ، في اليوم التالي لاحتراق الأكواخ بسبب الصاعقة ، مجموعة من البيض الباحثين عن المعادن لزيارة ميلز ، وفي ذلك الوقت لم يكن القرويون قد اعتادوا على رؤية الكثير من الرجال البيض . والحق انه منذ ذلك اليوم بدأ رئيس القرية يفقد سلطته ، لأنه طلب من ناسه ان يجربوا ويتبعوا « ما كان » ميلز يعظهم به . وذات ليلة ، بعد شهر او اكثر من عودة شونغا الى قريته ، قرية تشوما ، قام هِلْ ورجاله بهجوم مباغت على القرية ، ولم يستخدموا بنادقهم الا بعد ان اضرموا النيران في البيوت . كان معظم الناس نياما في اكواخهم ، فاحترقوا حتى الموت ، وحاول قسم منهم الهرب الا ان بنادق هِلْ ورجاله واجهتهم مباشرة . كانوا يطلقون النار على اي شخص يحاول الهرب ، ومع ذلك تمكن عدد من الناس من الحصول على سلاح ، وراح يقاوم . اخيرا انسحب البيض من المعركة .

عندما اشرقت الشمس صباح اليوم التالي ، احصى اهالي القرية القتلى ، فوجدوا بينهم جثث رجال بيض . وكان شونغا من بين القتلى ، وكانت اصابعه ـ كما رأوا ـ ما تزال تحكم قبضتها حول رقبة رجل ابيض ميت هو الآخر . تلك هي نهاية القصة .

ما اود قوله هو انها قصة حقيقية ، حدثت هنا في قريتنا ، وفي قرية متوكو . كان الرئيس تشوما هو فعلا رئيس قرية ماكوسا ، وهو جد رئيس ماكوسا الحالي ، والرجل المسمى شونغا كان الأخ الاكبر لوالدي ، والرجل الذي اسميته القس ميلز هو القس كوب وقد عاش في قريتنا عدة سنوات ، اذ جاء اليها مباشرة بعد حدوث القصة التي رويتها لكم .

ـ ولماذا لم يقتل حين جاء الى ماكوسا ؟ سأل احد الأولاد .

ـ لأنه لم يأتِ وحده . اتى بعد اسبوع من ليلة المعركة مع ان هِلْ كان قد قُتِلْ .

ـ هل قتله شونغا ؟

ـ لا احد يعرف بالضبط من الذي قتل هِلْ . بعضهم قال شونغا ، وبعضهم قال هذا المقاتل ، او ذاك . على اية حال ، ثانية عاد البيض الذين انسحبوا ، وقد قتل اكثر الناس في قريتنا ، وبينهم رئيس ماكوسا ، ويقال انه لولا وجود القس كوب لقُتل كل من في القرية . امضى رجال هِلْ اربعة شهور ثم غادروا ، لانهم فشلوا في ايجاد الماس الذي كانوا يأملون في اكتشافه خارج القرية ، وناشد القس كوب الرئيس الجديد ان يسمح له بالبقاء ، فوافق الرئيس ، وبفضل اقامة القس كوب الطويلة هنا كانت مدرستكم وكنيستكم ، وعيادتكم الطبية . اما أنا فأنجبت اطفالاً مثل روجر ، واحفاداً مثلكم . ما الذي تعلمتوه ؟؟ حين تضيّعون عاداتكم وتقاليدكم ، ماذا تكونون بعد ذلك ؟

ما عدا الاسماء ، كل شيء رويته لكم هذه الليلة كان حقيقيا .

كان من عادة الاطفال ان يسألوا عدة اسئلة بعد ان يروي لهم سيكيرو قصصا كهذه ، وكان يسمح لهم بالقليل من تلك الاسئلة قبل ان يرسلهم الى اكواخهم ليناموا ، وإلا فانهم سيسترسلون لفترة طويلة ، حتى ما بعد منتصف الليل . لقد روى سيكيرو لهم الكثير من القصص عن حروب القبائل ، والغزوات المدمرة وسنوات المجاعة ، وحكايات اسطورية اخرى .

ترجمة عبدالله صخي

الإنجراف

سعدي يوسف

بيننا الشَعرُ ابيضَ
والعمرُ احمرَ
والأرضُ سوداءَ .
ما بيننا البندقيةُ
نكسرها ، أو نلوذ بها ، مثل رضّاعة الطفلِ
هذا الهواءُ
الزجاجُ - الهشيمُ الذي نتنفسُهُ
والبراءة تدخل ، والماءَ ، قمصانَنا
ثم تبرق في العين كالنصلِ .
ليست مصادفةً أن يدور الحصا والحصا
أن يدور الحصا والمياه
أو تدور المياهُ المياه
فهل كنت تعرف ما يبتغيه اليمامُ
وما يعتليه الحسامْ ؟
فلتقل يا معينْ
كيف مرّ الزمانُ الضنين ؟

أتكون غزّةُ في غضون يديكَ
غزّةَ هاشمٍ ،
أم شارعاً يتظاهر الطلابُ والشعراءُ فيه ؟

أم الجنودَ وقد اتوا بخرافةِ الصحراءِ
يندفعون خلف بنادقٍ
لم تعرف الطلقاتِ إلا في صدور الموجِ ؟
فوجٌ مدرسيٌّ يحمل الأحلامَ آنيةً
كآنية البيوت ،
وأنت في النبض الذي يُنسى ولا يُنسى
فهذا النبضْ
نعتادُه كالأرضْ
نقتاته كالأرضْ
نعيا بهِ
نحيابه
كالأرض . . .

بيننا ، يا معينُ البلادُ
بيننا ، يا معينُ البلادُ البعيدةْ
بيننا ، يا معينُ ، البلادُ البعيدةُ عن قصب الدغْلِ
عن نسمةٍ تتخلخلُ
أو تتغلغلُ
أو تمنحُ القصباتِ الأنينْ . . .
هل تكون ، إذاً ، صوتَها ؟
هل تكون لها القصبَ المترنحَ والريحَ
هل تغتذي نُسْغَها بالأنين ؟
فلتقل يا معينْ
كيف مرّ الزمانُ - الأنينْ . .

وتقولُ : أقصدُ مصرَ .
كانت مصرُ بين يديكَ ، لكنْ عبر زنزاناتها
حتى إذا حاولتَها حيناً ولهتَ بها
فكانت مصرُ بين يديكَ ثانيةً
ولكنْ عبر أحداقٍ رأيتَ بها نوافذَكَ الأليفةَ ،
بحرَكَ المكتظَّ بالغزلانِ ،
رايتكَ التي نبتتْ بآنيةٍ من الفخّارِ

أو خُطّتْ على البرديّ
أو حطّتْ على المنشورْ . . .
وتظل تقصد مصر
كلُ الأرضِ مصرُ
وكلُ مصرَ الأرضُ :
ذاكَ ظلامُها والنورْ . . .

بيننا ، يا معينُ ، الفراتْ
قلْ له يتمهلْ قليلا
قلْ له أن يردّ السلامْ
قلْ له أن ريش الحمامْ
صار سجّادةً للإمام المسلّحِ
أو خوذةً للظلامْ .
بيننا ، يا معينُ ، الفراتْ
أنت سمّيتَهُ بعضَ أسمائهِ
كنتَ من مائهِ
إذ أقمنا الصلاةْ .
بيننا ، يامعينُ ، الفراتْ .

سأظل أذكرُ كيف كنتَ تلاحقُ الأنقاضَ في بيروتَ
تحفرُ في مساءٍ ضيّقٍ ينبوعَكَ الحجريّ .
ما جاءت اليك سفينةُ الأنصارِ حاملةً مدافعَها ،
ولم تتخافق الراياتُ حين سألتَها ان تطْلقَ الوردةْ
كانوا لأوراق البريدِ ، وكنتَ للوردةْ . . .
وأظلّ أذكرُ بيتَكَ الملتمَّ في حلُمٍ . . .
وشرفتكَ الصغيرةَ
حين أوقدنا بها النيرانَ ،
أذكرُ كيف فزّتْ نجمةٌ ، وهوتْ
وكنتَ تقولُ : ما زلنا . . .
أليست نجمتي في شرفتي ؟

لكنه ، هذا الرماديُّ الذي كم كنتَ تنعتهُ
الرماديّ الذي كم كنتَ تمقتهُ
الرماديّ الذي كم كنتَ تلقاهُ . . .

لن تكونَ سماءَك بيروتُ ،
أنت الذي ما أقمتَ بها غيرَ بوّابةٍ للخطرْ
موقعاً واجهَ البحرَ ،
معترضاً ، كالعُبُوَّةِ ، عاداتِنا
واستهاناتِنا ،
منزلاً من حجرْ
كنتَ ترمِي النعوماتِ عن شاهقٍ فيهِ
حتى تهشّمَها
فتلُمَّ الحصا
وتعيدَ النشيدَ الى قعقعاتِ الحجرْ .

ليكنْ إذن . . .
ولننجرفْ في الكونِ :
ـ ضوءُ اوّلَ يفضي الى غسقٍ .
ـ وماذا ؟
ايّ تيجانٍ سنخسرُ ؟
نحن لم نمسكْ بهذا الكون من قرنيهِ
لم نخلقه من تفصيل صورتنا وصخرتنا
ولكنّا اتينا مثلما تأتي العناصرُ . . .
وليكنْ !
ولننجرفْ في الكونِ ،
من يدري . . .
لعلّ عناصراً ستَجِدُّ .
من يدري . . .
لعلّ هناك ضوءاً اوّلاً يفضي الى الضوء الاخير . . .

بيننا ، يا معين ، المصيرْ .

مأساة "هوديني" المدهش

سميح القاسم

سَأبدأُ بالرعبِ (من سُرَّتي) . . إنَّ لغماً يسدُّ الطريقَ على الخاصره ولا علمَ لي بفنون القتالِ . اشتبكتُ قليلاً مع الجسرةِ . استبقتْني الحوادثُ . أنكَرني الاصفياءُ . وأدركتُ أنّي أُمارسُ لعبتيَ الخاسرهْ .

وأبدأ بالسحرِ (من جثّتي) . آنَ لي أن أناوشَ ضَعفي قليلاً . وأوقدَ ناراً على جَبَلي . آن لي أن أَصالحَ بينَ الزنازين والوردةِ الساحرهْ .

فلا مكةٌ مكّتي
ولا جِلّقٌ قِبْلَتي
ولا فَرَسي القاهرهْ
سأبدأُ قبلَ البدايهْ
لانَّ الختامَ كنايهْ
وأبدأُ من صرخةٍ في الترابْ
وأبدأُ من سَعْفَةٍ طوَّحتْها الزوابعُ خلفَ السراب السراب السرابْ
وأبدأُ من طفلةٍ ضامرهْ

أَهْوَتْ على العتبهْ
زرقاءَ مُقْتَضَبَهْ
في كفِّها حجرٌ
وَدَمٌ على الرقبهْ

وَدَمٌ على دَمِها
وفراشةٌ في الصدرِ مُلْتَهِبهْ
أهوتْ على العَتبهْ
من آخرِ الزمنِ
أهوتْ بلا أهلٍ ولا وطنٍ
عزلاءَ باسمِ اللهِ مغتَصَبهْ
والبابُ ـ لا مفتاح
والليلُ ـ لا مصباح
يا واهبَ الخجلِ
أسرَفْتَ في أَجلِي
فاخجلْ
ألا تخجلْ
من سِحرِكَ الاوّل
يا قاتلي جهراً
أتُحييني
سِّراً
لتبعثَ فيَّ «هوديني» ؟

أنْ تحذقَ الافلات من المآزق ؟ أيّةَ مهنةٍ هي هذه ؟ فيا أَيّها السادةُ أعضاءَ السلك الدبلوماسي ورجالَ الاعلام ! يقيناً أنّكم تجدون في المستر هوديني رجلاً مسلّيا بألعابه السحريّة المدهشة . هو مخلوق فذ حقا . يجيد الفكاك من المآزق الحرجة ، بشكل غير قابل للتصديق . بيد أن المستر هوديني كلّفني شخصيا بأن أنقل اليكم امتعاضَةُ الشديد من اضطرارِهِ لتَكرار هذه اللعبة السخيفة القاتلة . وأود أن أُطلعكم أخيراً على أسرار حزنه المميت .

آها ! فهمتُ الآن
لا مَنجىً من الركضِ المثابرِ

إنها تلتفُّ من حولي وتطبقُ
بالفروع وبالجذوعْ
« يا غابةَ الشيطان ! »
أشتُمُها وأركضُ
أينَ أركضُ ؟
لا دليلَ الى الأمام
ولا سبيلَ إلى الرجوعْ
سبحانَ من أسرى
على بعد المزارْ
هي ورطةٌ أُخرى
إسارُ فُكَ
يعقُبُه إسار
سبحانَ من . . . .
وحدي
ولا جدوى ببسملةٍ
ولا سلوى بحوقلةٍ
أأضحكُ ؟
تلك مُعضلتي
أأبكي ؟
هل يشقُ الضحكُ سرداباً
وهل تُفضي الى الدرب الدموعْ ؟

سبحانَ من زادَ القيودَ
وأنقصَ الأسرى
وأُومأ بالبروجْ
هي ورطة كبرى !
دخولٌ ؟

أَمْ خُروجْ ؟
آها . . فهمتُ الآنَ
بطن الحوت
يوناتان
سرّ الموت والميلاد
آ . . ها . .
لا كثيرَ ولا قليلْ
غير الذى تركتْه طائرةٌ على جَسَدِ القتيلْ
O.K . أنا أدري ولا أدري
سبيلٌ - لا سبيلْ
مُتُنٌ تُباعِدُ بينَ أطلالِ المخيَّمِ والمخيّمْ
(لُطفاً أيعنيكِ الذي يجري ؟)
تمطُّ شفاهَها
واللهُ أعلمْ
مدنٌ تمطُّ الليلَ فوقَ موائدِ الويسكي
وتبكي مثلما أبكي
وتضحكْ مثلما أبكي وتغضب ثم تندمْ
ثُمَّ تغضبُ . . ثمَّ تندمْ

(لطفاً . أيعنيكِ الذي يجري ؟)
تعودُ لحُلمها
واللهُ أعلمْ
« يا مقصفَ الديدان ! »
أشتمُها وأضربُ
كيفَ أضربُ ؟
جثّتي قوسي وقنبلتي
أناديها
أمنحيني لحظةً للحزنِ

تولدُ مثل موتي
ويحزُّ في عنقي
وفي رسغي
وزندي
حبلُ صوتي

آ . ها . فهمتُ الآن
بين القلب والشفتين
يأتيني الذى يمضي
ويتركني ويأتي

قفلٌ على زَرَدٍ
على قفلٍ على زردٍ
وصندوقٌ من الفولاذ
أُودَعُ فيهِ
بعدَ هُنيهة يُلقون بي في البحر (والصحراء)
يهلع حوليَ النظّارةُ العُميان
تهتفُ لي الجموعُ - ولا جموعْ
صَخَبٌ
وموسيقى
وأعلامٌ
وزيناتٌ
أَيُبصر واحدٌ منكم
على أَهدابِ عينيَّ الدموعْ ؟
« يا لعنةَ القطعان ! »
أشتمكم وأغرقُ
أين أغرقُ ؟
كيف أغرقُ ؟

لا مفرٌّ من النزول
ولا مفرٌّ من الطُّلوعْ . .

الطفل اليهودي أنريخ (ابن الرابي صموئيل فايس) . من مواليد آذار ١٨٧٤ . والمعروف لاحقاً بالساحر هاري هوديني . صانع المعجزات في التملّص من المآزق المميتة ـ الكلبشات . معسكرات الاعتقال . أفران الغاز . التشرّد . المذابح . خبّأت أمه كعكتها في خزانة محكمة الاقفال . وحين عادت الى البيت اكتشفت أنه التهم الكعكة بينما الاقفال ما زالت محكمة تماما .

الطفل الفلسطيني سميح (ابن محمد قاسم الحسين) من مواليد آيار ١٩٣٩ والمعروف لاحقاً بالشاعر سميح القاسم . صانع المعجزات في التملّص من المآزق المميتة ـ الكلبشات . معسكرات الاعتقال . التشرّد . المذابح . خبّأت هيئة الامم وطنه في زنزانة محكمة الاقفال وحين عادت الى البيت اكتشفت أنه أخرج جثّته من الزنزانة بينما الاقفال ما زالت محكمة تماماً .

ما هذه الضجّةْ ؟
كل الذى صارا
أنّي ثقبتُ بأدمعي تفاحةً فجّهْ
وَتَخِذْتُها دارا !
سُدّوا شوارعَكُمْ
وتنفّسوا الصعداء
لن تجدوه يا أحبابه مَعَكُمْ
وتنفّسوا الصعداء
لن تجدوه يا أعداءَهُ مَعَكُمْ
هو ذاك هوديني
هو ذاك في حانِ الرّدى يَسْكَرْ
هو ذاكَ هوديني الفلسطيني
مَلِكاً . . بلا عسكرْ

الكأسُ والسكينُ والوردَهْ

والبردُ والوحدةْ
سُمّارُ هوديني
من أينَ جاءَتْ هذه الدمعهْ
من جفنِهِ
أم منكِ يا شَمْعَهْ ؟
يَمْشي على الماءِ
في الليلِ . . عُريانا
كم موجةٍ صاحتْ :
من كانَ ؟ من كانَ ؟
كم موجةٍ باحَتْ :
أبصرتُ سيمائي
يمشي على الماءِ
في الليلِ
عُريانا . .

غَطُّوهُ بالجُلّنَارْ
إن ماتَ بين سنابلِ الأَغوارْ
غطُّوهُ بالسُّحُبِ
إن ماتَ بين أَيَائِلِ النَّقَبِ
غطُّوهُ بالبَيْرقْ
إن ماتَ بين حشائش الجرمَقْ
غطُّوهُ بالشمسِ
إن ماتَ في القدسِ . .
خلوهُ عرياناً يُوزّعُ بينَكُمْ رُعْبَهْ
إن ماتَ في الغُربهْ !

مرّةً أُخرى دلف الشاعر- الساحر الى الزنزانة عارياً مكبّلا بالأغلال . والجماهير المحتشدة ترقبه بدهشة لا هلع فيها . ثم عاد مستدركاً . وبحركة مسرحيّة أنيقة ،

انحنى للجماهير محيياً فدوّت بالهتاف والتصفيق وقد نفد صبرُها بانتظار لعبةِ الموت الممتعة .

أما هو فراح يجيل بينها نظرته الرصاصيّةَ الواثقةَ بقدرةٍ خارقةٍ على اجتراحِ المعُجِزات ولم يلحَظْ أحدٌ ستارةَ الدمع الشفّافة التي انزلقت من جديد على المشهد المتكرّر بقسوةٍ نادرة . .

آخرُ الكونِ جبيني
أرصُدوا أعماقَكُم . . تكتشفوني
بُحْتُ للصحراءِ والشمسِ
وللفُسطاطِ والقُدسِ
وكم بُحْتُ
فمي زنبقةُ الفولاذ
للنار أغانيَّ
وللنُّورِ مراثيَّ
وللحكمةِ سحري وجنوني
ودمي غرغرة الأموات بين الاضرحهْ
وصريرُ البابِ في الليلِ
صفيرُ الريحِ في جُمجمةٍ
تهربُ من مذبحةٍ في مذبحهْ
فتعالوا شاهدوني
شاهدوا سحري وضجوا
حيرةً مني ودهشةْ
وتعالوا
أحكِموا فَكَّ الكلبشهْ
لمسة صغرى
وتنهارُ أحاجيكم
يكون المنتهى في العالم السحريّ

مثقالٌ من الحزنِ
وتمضي قَدَمي في العالمِ الأَرقى
مداراتٌ جديده
حالة الطقسِ جديده
التقاويمُ جديده
لمسة أخرى جديده
لمسة أخرى
تكون الجاذبيّة
شارةً في مُعجمِ السحرِ
وقلبُ الرجلِ الآليّ
مفتاحَ الفلسطينيُّ
والأَغلالُ
إيقاعَ قصيدهْ . .
أنذا الساحر هوديني
أنا السرُّ الفلسطينيّ
والسحرُ الفلسطينيّ
أدعوكم من المعلومِ
أدعوكم من المجهولِ
قوموا واشهدوني
حاولوا أنْ تبصروني
حاولوا أن تعرفوني
أُرصُدوا أَعماقَكُم . . تكتشفوني !

الرامة ١١/٥/١٩٨٤

كلمات عن الأشياء

مؤيد الراوي

I سؤال

ماذا تَصنعُ في هذا الوقت من الليل ، أو في ليلِ الساعات الحاضرة ؟
تمشي وئيداً ، ضارباً قدمك في النوم
يدَكَ باوراقِ الصحف ، مريضاً بالصحو
ماذا تصنع بيدك وقدمك الفائضتين ،
وبكلِ هذهِ الغيوم في رأسكَ ؟
منزلٌ واحدٌ ،
ومنضدةٌ واحدة ،
وهناكَ غابةٌ مبهمةٌ للروحِ تجوسُ الأقنعةَ
تزدان ألواناً
ونيراناً
ورماداً
وطيوراً تأخذُ كل الهواءِ مِنَ الهواء ، منكَ .
ماذا تصنعُ بالضياءِ ،
بكل هذا الضياء المبرمج ، الموضوعِ في الضياء ؟
لتكشفَ منضدتك السوداءَ
وقد وضعتَ عليها أكياسَكَ الفارغةَ ؟

II منضدة

منضدةٌ لكَ ؛ واحدةٌ فقط .
نقلتها من مكانٍ الى مكانٍ
وضعتها في البيتِ ، أو في العشبِ .
أوقفتها بالصوتِ ،
مساحةٌ هي ، قيامةٌ من خشب .
لاتضيقُ بالنوايا أو تتهشمُ بالرعود
تمكثللأيادي
وللرأسِ المسجى
ربما بالحشراتِ ، أو بالأيامِ زاحفةً تحمل الوعود .

منضدةٌ ، أو سَمِهّا أنتَ ،
عاريةٌ في الاسماءِ
مرمّية في الرمل ، في فوضى الرملِ الواقفة .
مرميّة في الماء ، في فوضى الماء الواقفة .
تأكل عليها
تكتُب
تتعب
تجمع الكلام ، ثُمَّ
تُجلِسُ عليها أحلامَكَ فتتصارعان ، أو تتصافحان أحياناً ،

هذهِ المنصدةُ النهريّة
تتركها الآن لأحماضِ الغابة .
سريرٌ قديمٌ بالحشائش ،
ربما منضدةٌ عتيقةُ الألواحِ تطلبُ بيوتاً جحريّةً أقمتَ لها قرميداً ، وحديداً ، وشموساً .

أي شمسٍ للمناضد ؟
إنني أُكَذِّبُ الكلمات .

III طريق

طريقٌ يوقفني هنا ، في الحاضر . أفحصهُ : مكانٌ للعمرِ ومقاهٍ كثيرة تحمل الأسماء
والأشخاص والايامَ .
أحتلُ وحدي هذا الطريق : يطلقُ إعصاراً ،
أفواهاً من الضياء في غيومٍ بعيدة
بالوهمِ مكرّرةٍ وبالطيور .
ذلك الطريق يسألني . أنظفُ رمله ،
وأحتمي بالقرب من جسورهِ ؛
أمسحُ عيونهُ فأرى .

واقفاً في الطريق ، يرحلُ عني . أمسحُ قدمي
بعشبِ الطريق ليأتي معي
غامراً بنشوةٍ ، وهدأةٍ ، وغفوةٍ ، فأظللهُ أشجاراً وأحراشاً ، ربما نجوماً خشبيّة .

IV الأيام

الأيامُ جميعاً ،
والاحجارُ والأزمانُ ، كلُّها ، حاجاتٌ عن الأَسْرِ وخصائصُ مقيدةٌ ،
آتيةٌ بصوتٍ ورنين .
أشباحٌ يحملون أطفالاً وأَقفالاً
ربما ، وعولاً ، تقترحُ بحاراً مكرّرة .

الأيامُ المتكئةُ على النافذة ، أنظرُ منها الى الريح
تصطدم بالريح
وبالروحِ ،
تغسل بالوهم أجراسَها ، تنشرُ الأزمان والأحجارَ مزاياً وطبولاً .

الأيام توقفُ الريحَ فأعصبُ وهمها ، أرمي فيها أحجاراً وأثماراً
أبعثرُ بها غلة المكان جنوباً ، وفي الأتجاهاتِ مزاياً وطبولاً .

الأيام تَستميلُ الغُرَفَ
والغرفةُ جميلةٌ بالنار
تطلُ على الريحِ ، والريحُ تمسكُ بيدي ،
تغسلني بالموتِ فتجسِّدُ مزايا وطبولاً .

الأيام هادئة ، مغلقةٌ بالقناعِ والأقفال
ممهَّدةٌ بالمناراتِ الأوليّة .
لا بجسدكَ
الذي
تريدهُ
مزاياً
وطبولاً .

برلين ١٩٨٤

شعر

غيوم في إنتشار

إيتيل عدنان

ايتها الغيوم المنتشِرة والحاملة للرصاص
ترزحين على هذي الارض .
وددتُ لو أغني « أوبيرات » من نحاس
لمجد جبال « السييرا »
وامام جثث
« الاطفال ـ الازهار » .
لكن كل شيء يستحيل صرخات وصمتاً .

الأسلاف الجُدُد يتمدّدون
عند سفوح جبال اخرى ،
وقبورٍ اخرى :
مالكولم إكس ، مارتن لوثر كينغ
عبد القادر المحارِب والصوفي .
وانتم ايها الزعماء الهنود ، الذين تتشكّل
من دموعكم عواصف كاليفورنيا
العاتية
جئت اقول لكم
إننا وحيدون ، ولن نركع .

سياراتٌ مدرّعة
تحصد الحياة في موسم

موت ،
متظاهرون محتّجون ، متمرّدون
مقيدّون ،
وأحرار ،
على شفاههم اغنية بلا جدوى ،
يقدّمون اضحية لآخر
آلهة السلام .
حتى هذا الإله يجب ان نتخّلى عنه
من اجل الذُّرة النابتة على
السفوح الغواتيمالكية .

أيتها الأمم الهندية نحتاج
الحكمة المنزّلة
في رؤاكِ اليومية
تلك حال أمنّا المشتركة :
الارض . . .
إن وزن المياه المتساقطة لن يطفيء اي غيظ ،
ونحن لسنا نرغب في تفجير شيء ،
لا الذّرات ولا الأمم . . .

في احلك زنازين
السجون
ينبجس نورٌ يضيء
العالم .

دعونا لا نكون « آخر الملائكة السفّاحين » ،
الذين يرمون اطفالهم في
« النار العظيمة » .

ارى هنوداً يحملون

جسد « تشي »
عبر الادغال التي
تذوي لموته
كما الورود .

عندما تهطل الامطار السوداء الكبيرة
مراتبٌ من الملائكة تلتمس
الغفران :
ما الذي سيّحل بالملائكة
عندما نزول ؟
ارى عيون أمي الإغريقية
تحنو على عذابِ
ابيّ العربي :
حضارتان تموتان معاً ،
عائشان غريبان
يودّعان هذا العالم .
لسنا « بدائيين » الى هذا الحدّ
كي نغسل اقدام
الاقوياء ،
طالبين العفو عن
قاراتنا .
إن أسلحتهم تبيد سلطاتنا ،
ولنعترف ، في اشراقةٍ جديدة ،
أن المسيح لن يعود
ابداً .

وحدتنا
نتوزّع على أعذاق متعددة ،
والشجرة الحاملة لسلالاتنا تجوز
« المحيط الاعظم » .

سافرتْ صديقتي الى نيكاراغوا
لتتعّلم مناخاً
جديداً
لكنها لن تقوى على العيش بعيدة
عن موسم معيّن ،
موسم حُبّها .

إن قروناً من « محاكم التفتيش »
لم تفلح في سحق لغةِ
الريح .
وصديقتي تعلم ان لا وجود
لاميركا اللاتينية ،
وأن أميركا الهندية
هي المقصودة .

الهنود
يتوافدون ،
يحملون « الماشيتي » لقطع
الاعشاب العالية ، التي تحجب
وجه الشمس .

ليلة حرب في متحف البرادو

رافاييل ألبرتي

(رَسْم مَطْبوع في مقدمة وفصل واحد)

في نوفمبر من ١٩٣٦ زُرْتُ مُتْحف البرادو . كان الوقت بداية ليلٍ . كانت القاعات الرئيسيّة أُفرغت . لم يكن باقيا على الجدران غير آثار اللوحات . كان المتحف قد قُذِف بالقنابل فأُنْزِلت أهم اللوحات بسرعة إلى السراديب لحمايتها أكثر قليلا - فالسراديب لم تكن عميقة بتاتا - مِنْ إتلافٍ أكيد . المتحف في عزلة ! صورة لا يمكن أن تمحي ، في تلك المدريد التي كانت تبدأ دفاعها البطوليّ الذي دام أكثر من عامين . مع مارية طيريسا [1]* شاركتُ في اختيار اللوحات التي كانت ستُحْمَل إلى ليبانْطي من أجل أمان أكثر . وهنالك حينئذ ، في ذاك الجوّ الذي يقشعر له البدن ، جوُّ المتحف الفارغ العامرة أرضهُ بالرمل والأكياس الترابية ، هنالك فكرتُ في هذا التركيب لظرفَيْن : الدفاعِ عن مدريد داخل المتحف من طرف مِتْراس من الشخصيات الغويّة [2] رُفِع أمام الاعتقاد بأن الجيوش الفرنسية ، بنابوليون في طليعتها ، عادَتْ ، وكذلك الهجومِ الحقيقيّ على العاصمة الجمهورية من طرف القوات المتمردة بقيادة الجنيرِ اليسيمو [3] .

ر . ألبِرْتي (١٩٦٨)

الشخصيات

المؤلف .

شخصياتُ اللوحات والرسوم والرسوم المطبوعة لغويا :

الأَقْطَع

المُعْدَم

هذه ترجمة كاملة عن الإسبانية لمسرحية :

NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO — RAFAEL ALBERTI

نصُّ المسرحية المُتَرْجَم عنه مأخوذ من مُجَلَّد :

EL POETA EN LA CALLE (OBRA CIVIL RAFAEL ALBERTI • AGUILAR • MADRID• 1978

الصفحات من ٩٥٥ إلى ١٠٠٤ .

* الهوامش من إعداد المترجم إلا الهامش الأخير .

الشحاذ (٤)
الطالب
ألماخَة (٥)
المُصارع (٦)
الراهب
الأعمى
العجوز الأولى
العجوز الثانية
العجوز الثالثة
المقطوع الرأس
الحمار
التَّيس
جماعة مُكوّنة من الكسيحين وسكان مدريد .

هذه الشخصيات يجب أن تكون عليها ألبسةُ بدايةِ القرن التاسع عشر : بعضها بألوان قوية ، ولكن قاتمة ، وبعضها بألوان رمادية وجِبْريّة وبيضاء وسوداء ، يجب أن تقترب من جلاء / قتامة الرسوم والرسوم المطبوعة .

شخصياتُ إحدى لوحات تيزيانو (٧) :

فينوس (٨) ، أدونيس (٩) ، المُرّيخ (١٠)

فينوس يجب أن تكون عارية تقريباً ، بجسم لونه مائل الى البياض كلون تمثال . أدونيس يجب ان يكون لا بساً رداء لونه خمريّ احمر داكن ، بِفَخْذَيْن عاريتين ونَعْل في قدميه . المريخ في البداية يجب ان يكون بفروةٍ وقناعِ خنزيرٍ بريّ ، بعد ذلك يكاد يكون عاريا ، بخوذة من فولاذ .

شخصياتُ لوحاتِ بيلا ثكيث (١١) :

القزَم . الملك .

القزم يجب ان يكون كما هو في اللوحة المُسَمّاة : « دون سِبَسْتيان دي مورا » . الملك كما في رسم غويا « جنون الخوف » ، الذي يحمل الرقم ٢ من رسومه المُسَمّاة « هُراءات » : بقلنسوة وعَباءة داكِنَتين لفزاعة .

شخصيةُ لوحةٍ لِـ فْرا أنجليكو (١٢) :

رئيس الملائكة سان غَبْرييل ،

ويجب ان يكون مرتديا عَباءة لونها ورديّ شاحب .

شخصيةُ لوحةِ أرغيس المجهولة الرسام (١٣) :

رئيس الملائكة سان ميغيل ،

بسيف وعَباءة لونها أحمرُ قانٍ .

شخصياتٌ معاصرة :

ميليشي ١ ميليشي ٢

تجري الأحداث في متحف البرادو بمدريد ، في نوفمبر العام ١٩٣٦ . عددٌ كبير من الجمل التي تقولها شخصيات هذه المسرحية هي نفسها التي خطها غويا تحت رسومه ، ورسومه المطبوعة .

مقدمة

الديكور : ظُلَيْل ، ستار كبير أبيض مثل شاشة سينمائية خُطِّطَ عليه منظورُ القاعة الوسطىٰ لمتحف البرادو بخطوط سوداء . عند ظهور المؤلف يُنار وجهه بشعاعِ ضوء .

المؤلف : مساء الخير أيها السيدات والسادة . وإن كان أفضل أن أقول لكم « صباح الخير » ، لأن السماء في ذلك اليوم كانت زرقاء ، وشَمْس عريضة تكاد تكون خريفيّة كانت تتكىء بيدها الحلوة على جدران هذه الدار . ولهذا فصباح الخير أيها السيدات والسادة إذاً . ولكن . . . الخير؟ لا ، الخير لا ، الشر وأكثر من الشر . كانت أيامَ شرّ لـ « دار الرسم » هذه تلك التي جَرَتْ ابتداء من ذلك الثامن عشر من تموز (يوليو) لعام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين . « دار الرسم » ، نعم . وأُسَميها هكذا ، الدار ، لأنها كانت بالنسبة لي أجمل مَسْكَن آوىٰ أعوامَ مراهقتي وشبابي . إليها كنت أجيء أنا كل صباح ، وأبقىٰ مفتوناً داخل أَحَمِّ حُجَرها ، أو في قاعاتها الكبيرة ، حيث اسمع فجأة نباح كلاب ديانا (١٤) ، أو التقي علىٰ غَفْلَة في فُسْحة الغيضة إلّهات « الحُسْن » ، ناظِرات مُسْتَديرات ، كما قَدَّمَهُنّ لعيوننا يوماً إله بادية فلاندرا ذاك (١٥) . أُغْمِض عينيّ الآن ، نعم أيها السيدات والسادة ، وبعد هذه الأعوام الطويلة ، أعوام المنفىٰ والآلام ، ما زِلْتُ أراهُنَّ ، مدهوشاً . كنتُ أنا قَروياً ساذجاً لما جرؤتُ علىٰ دخول هذه الدار أوّل مرة . (عند انسحاب شعاع الضوء الذي ينير وجه المؤلف ، تظهر علىٰ الشاشة لوحة « الحِسان الثلاث » لروبنس) .

ما كنت اعرف وقتئد أن الحياة لديها تينتوريتو (١٦) ـ صيف ـ ، فيرونيز (١٧) ـ ربيع ـ ، ولا أن « الحسان » الشقراوات ذوات الصدور المُحبَّة كُنَّ يجرين عبر قاعات متحف البرادو .

(سُكُون قصير .) هكذا كانت المعبودات الباهرات الثلاث ، وهكذا

سيبقين ، بفضل وحِذْق بيدرو بابلو روبنس ، على جدران « المتحف » المدريدي تلك ، لأن الدار أيها السيدات والسادة ، الدار التي كنت أعُدُّها مسكني هي - أنتم خَمَّنْتُمْ ذلك - متحف البرادو المدريدي بنفسه . (يُسْمَع قريباً انفجار هائل . تختفي لوحة « الحسان الثلاث » .)

صَوْت : بسرعة لا تُضَيِّعوا الوقت . طائراتٌ للمتمردين ألْقت القنابل الاولىٰ علىٰ العاصمة . أيّ تَأَخّرُ يمكن ان تكون عواقبه وخيمة علىٰ متحفنا . كإجراء عاجل ، وفي انتظار إجراءات اخرىٰ أكثر تأمينا ، يجب وقاية اللوحات في سراديب البناية .

المؤلف : وهكذا، بِأَمْرٍ من الحكومة الجمهورية ، شُرع في انقاذ متحف البرادو . حلْمُ حياتي ذاك كان تلاشىٰ وسط دماءِ الحرب ودخانها . (تكون قد ظهرت علىٰ الشاشة لوحة « إعدامات ٣ ماي في مُنْكلووا »(١٨) لغويا .) ميليشِيُو الأيام الاولىٰ ، رجال من شعبنا ، كأولئك الذين رآهم غويا يسقطون مُضَرَّجين بالدماء تحت رصاص الجنود النابوليونيّين ، هم الذين ساعدوا علىٰ إنقاذ تلك اللوحات العظيمة . ألفٌ وثمانمائة وثمانية . ألفٌ وتسعُمائة وستة وثلاثون . كانت وجوههم متشابهة ، والغَلَيان هو هو يجري في عروقهم ، ولم تكن حِرَفهم تختلف . أحدهم ربما كان بَغّالاً في الطرق القَشْتَاليَّة . . . (تأخذ لوحة « الاعدامات » في الاختفاء .) وربما كان آخَرُ سَقّاءً في سان أَنْطونيو ، في أَطُونْشا ، في مَرْج سان إسيذْرو ، في ضَفّة الْمَنْثاناريس . (تظهر لوحةُ « مَرْج سان إسيذْرو » لغويا .) وكما وقع عام ألف وثمانمائة وثمانية أيضاً ، جَرَتْ فتيات من مدويد ، كهؤلاء الماخات والمانولات(١٩) اللواتي يتحدثن إلىٰ خُطَبائِهِنّ جنب النهر(٢٠) ، للقتال إلىٰ جنب رجالهن . . . (تختفي لوحة « الْمَرْج » .) كانت لوحاتٌ ورسومُ البرادو تنزل بسرعة إلىٰ السراديب . كان يبدو كأنما يُسمع احتجاجها علىٰ ذلك الحُكم غير المتوقَّع . (يظهر رَسْمٌ من مجموعة « المصارعة »(٢١) ، حيث يُرىٰ مُصارِعٌ بادئاً هجوماً .) الآن جاء دَوْر هذا المصارع . . .

صوتُ المصارع : لا ، لا تَخلّوني أَقْتله ، هو ثوري الأخير ، هو ثوري الأخير . (يختفي الرسم حالاً محلّه الرسم المطبوع رقم ٣٧ من مجموع « كوارث الحرب »(٢٢) ، الْمُعَنْوَن « بِسَبَب موسىٰ » .)

المؤلف : وهذا قَتَلَهُ الغُزاة النابوليونيون شَنْقاً . بِسَبَبْ موسى ربما كان شحاذاً . ربما

وجدوها معه لما أَجْرَوا تَفْتِيشاً وَ . . . أنْظُروا إليه ، هو أحد الأبطال الكثيرين لِحَربِنا التحريرية (٢٣) . (يختفي الرسم .) حتىٰ بين الرُّهْبان كان يوجد وطنيّون مخلصون . (يظهر الرسم المطبوع رقم ٣٨ من مجموعة « كوارث الحرب » كذلك .) هَمَجِيُّون ؛ يهتف غويا بنفسه أسفل هذا الرسم المطبوع . (يختفي الرسم .) مَنَاظِر أَقْسىٰ من هذه شاهدها الرسام . لم يجرؤ أحد قط علىٰ أن يطبعها في الفولاذ ـ حتىٰ قام بذلك هو ـ (يظهر الرسم ٣٩ من المجموعة نفسها) أنْظُروا . كأنّ الرأس المقطوع لهذا الرجل سينفجر صارخاً مُطالباً بالعدل . (يختفي الرسم .) طُلّاب ، مُغازِلون مُلَثَّمون وسائِقون ، شُرفاء وعامِّيّون ، مختلطين بأقْسَىٰ كوارث الحرب ، ذهبوا ليغْرَقوا في قعور السراديب . بعد ذلك ، بدأتْ تمرّ امام عينيّ الخِرَق ، جحيم البؤس الاسبانيّ المتألم المتمزق . كان يُسمع صوتُ شعب بكامله ، جائع محروم .

جَوْقة اصوات : أَوْ لِي ، أولي ، أولي ، أولي ، أولي ، (تظهر لوحة « الحَجّ إلىٰ سان إسيدْرو » .)

صوت الأعمى : (مُغَنّيا ، ترافقه قِيثَارة) :

لَوْ أنني استطعت ، لو أنني استطعت ،

لأكَلْت حتىٰ الجوع الموجود في أحشائي .

جوقة أصوات : أولي ، أولي ! أولي ، أولي ، أولي . (تختفي اللوحة) .

المؤلف : هي « أولي » الكسيحين ، والقُرْع المساكين، والتراخوما العضاض الذي يمشي حُرّاً في الأسواق والطرق . بعد ذلك « مؤتمر الساحرات » (تظهر هذه اللوحة) ، مؤتمر الفزّاعات الأشَدّ تَوَحُّشاً ، بوُجُوده ذاهلة امام الموعظة الغامضة « لِلتَّيْسِ » العظيم ، الشيطانِ الماعِزيِّ ذي اللحية والقرنين .

أصوات العجائز ١ و٢ و٣ : (ضاحكات إلىٰ درجة الصرير .) خي ، خي ، خي ، خي ، خي ، خي ، خي ، خي .

المؤلف : (بينما تختفي اللوحة) . يضحكْنَ ، يضحكْنَ ، تضحك العجائز لعزائم رئيسهن المبهمة .

صوت عجوز : (عند ظهور جزء من اللوحة المُعَنْوَنة « العجائز » .) كيف أنت ؟

المؤلف : كيف أنت ؟ ، تسأل المرآةُ المرأةَ التي أساء إليها غويا مائة مرة ، مارية لُويسا دي

بَرْما ، الزوجة الطائشة لـ دون كرلوس الرابع دي بُرْبون [٢٥] ، عاهل وسيد إسبانيا والأراضي الهندية [٢٦] .

صوت العجوز ٣ : كيف أنت ؟ ها أنت تَرَيْنَه . قناع كبير مُقْفِر مُجَعَّد ، تفوح منه رائحة العَفَن . أوف حذار أن يراك مانولوك ، حذار أن يراك مانولوك خي ، خي (تختفي اللوحة) .

المؤلف : مانويل غودُويْ [٢٧] إي آلباريث دي فاريا ، مانولوها ، كان وسيماً ، كان ضابطاً جميلًا (تظهر صورة غـودُويْ في لوحـة « حرب البـرتقالات »)، ضـابطاً في « الحرس الملكي » ، بلغ بفضل علاقته الغرامية بالملكة إلىٰ مرتبة . . .

صوت الأَقْطَع : الدكتاتور .

صوت المعدم : مُضَيِّع إسبانيا .

صوت الراهب : هو الذي فتح للفرنسيين أبوابنا .

صوت الطالب : جاء بنابوليون إلىٰ أرضنا.

صوت الشحاذ : سلّمنا عُزْلاً لجنوده القساة .

صوت مقطوع الرأس : أساء إلينا ، وطِئَنا، أغرقنا في الدماء .

صوت العجوز ٣ : (بينما تختفي اللوحة .) مانولو ، عزيزي مانولو ، آه ، الكلام الذي يقولونه عنا ، دافِعْ عن حبيبتك (في الداخل يضحك الجميع ، وفي الوقت نفسه يظهر علىٰ الشاشة رسم غويا المعنون « حمار يمشي علىٰ قدمين » . في الوقت الذي تتحوّل الضحكات فيه الىٰ نهيق يختفي هذا الرسم) .

المؤلف : ساعات كان يزيد الخوف منها على متحفنا . لم يكن العاملون يعرفون الراحة ؛ العمل كان ليـلًا ونهاراً . بعد لـوحات غـويا نـزلتَ إلىٰ التَّحْتُرْبَـة لوحـات بيلاثكيث. (تظهر معاً لوحتا « القزم » دون سبستيان دي مورّا » ، و« صورة الملك فيليبي الرابع [٢٨] في بَدْلة صيد » .) أَتَذَكَّرُ علىٰ الخصوص هذا الدون سبستيان دي مورّا البشع ، القزم المُفَضَّل عند الملك فيليبي الرابع ، ذلـك العاهل الذي كان يهمل ـ مِنْ أجل الصيد ومن أجل ممثلة أَحَبَّها ـ واجباتـه الحقيقيـة (تختفي اللوحتان). بعـد لـوحـات بيـلاثكيث ، نـزلتُ لـوحـات الغريكو [٢٩] . هؤلاء الفرسان في الظُّلَيْل ، كأنهم أَلْسِنَـةُ لَهَبٍ بلا حيـاة . العذراوات والقديسون ذوو النظرات المُتَلَفِّتة ، وهم مفتونون وملتصقون كأنما يوجدون في طين متوهج ، وشخصيات ثُرْباران [٣٠] العابسة ، الظلال القاتمة

لريبيرا (٣١) ، الجلد المسلوخ لشُهَدائه . مِنَ اللوحات القَشْتالية البدائية جاء دورُ رئيس ملائكةٍ مُحارب (يظهر رئيس الملائكة سان ميغيل في لوحة أرغيس) ، لوحة سان ميغيل شجاع مَقاتِلاً الشياطين كنْتُ نسيتها . (تختفي اللوحة .) لما جاء دَوْر المدرسة الايطاليّة ، مَرَّ أمام عيني ، بين عجائب رافائيل (٣٢) وفيرونيز وتينتوريتو ، كائنٌ سماويٌّ آخر مُجَنَّح ، فَرْدٌ من الثالوث الملاكيّ المشرق : سان غبرييل . (تظهر لوحة « التبشير لِـ فرا أنجليكو » .) أوه ، يا لَحُزني ، أيها السيدات والسادة ، وأنا أرىٰ هذا المخلوق الهشّ ، الذي أبْدَعَـهُ التقِيّ فرا أنجليكو ، وهو مُجْنيّ بِوَرَع أمام الْقَدّ النحيل لماريا ، جارياً هو كذلك نحو الأفواه المظلمة للسراديب . (تختفي اللوحة .) كان الاستعراض الشاذ يقترب من النهاية . لوحات تيزيانو كانت بين اللوحات الأخيرة . أنا كنت منهكاً بعد الأيام العديدة والليالي من التوتر والسهر . ومرّتْ فجأة أمامي لوحة . تَوَقَّفا لحظة مَنْ فضلكما !، قلتُ للميليشيَيْن اللذين كانا ينقلانها . كانت لوحةً كنْتُ عرفْتُ موضوعَها عند الشاعر غَرْثيلاسو (٣٣) ، وكنتُ أحبّ دائما تِـلاوَة أبياتـه أثناء زياراتي لقاعة الرسام البُنْدُقيّي . (تظهر لوحة « فينوس وأدونيس ») .

ذاك كان أدونيس ،

ففينوس كان وجهها الألم،

وهي ترىٰ الجرح كبيراً مفتوحاً ،

كانت مَحْنية عليه ، يكاد جسمها يَخِرّ .

تأخذ مِنْ فيه بفيها

آخِرَ الهواء الذي أعطىٰ الحياة

لجِسْمٍ أعطاها هي في الأرض الممقوتة السّماءَ العالية (٣٤) .

أبيات تشير إلىٰ نهاية أسطورة فينوس وأدونيس ، إلىٰ قصة حبهما الذي تَحَطَّم بسبب غَيْرَة إله (تختفي لوحة تيزيـانو ، ويُسمـع عواءُ كـلاب حزينٌ وممتد .) لما كانت هذه اللوحة الأخيرة تختفي في باب الأسفل ، خُيِّل إليّ أني أسمع العواء الممتد لكلابِ أدونيس وهي يائسة في الحقول (سكون .) المرحلة الاولىٰ من عملية إنقاذ « متحف البرادو » كانت انتهت . كان الشعب فخوراً بحماية كنوزه . القاعات باتَتْ خالية . ما كانت تُرىٰ غير آثار اللوحات مطبوعة علىٰ الجدران ، اليوم ، في الخارج ، فوق سقوف « المتحف » ، لم يَعُدْ لون

السماء أزرق ، ولا الشمس تتكيء على السقوف بيدها الحارّة . نهاية . ولكن قبل ذلك . . سامحوني على نسيانٍ لا إرادي . لم أقُلْ لكم اسمي . إذا كان الأمر يهمكم ، يمكن ان تروه في اللافتة ، في البرنامج ، يُعَنْوِنُ الفصل الذي ستشاهدونه مُشَخّصاً بعد ثوان .

والآن ، نعم : مساء الخير ، أيها السيدات والسادة . (يبدأ ارتفاع الستار) .

الفصل الوحيد

الديكور الوحيد : قاعة كبيرة ، وُسْطىٰ ، لمتحف البرادو ، خاوية تماماً . علىٰ الجدران تُرىٰ مطبوعةً ، في أحجام مختلفة ، آثارُ اللوحات التي نُقلتْ إلىٰ السراديب . الأرضية يغطيها رمل . أكياس من التراب مبعثرة هنا وهناك . طاولة كبيرة من طاولات القرن السادس عشر نصف مغطاة بالأكياس . إنها ليلة حرب في مدريد ، اثناء اخطر ايام شهر تشرين الثاني (نوفمبر) من العام ١٩٣٦ . عند ارتفاع الستار لا يُحْرَز اي شيء مما يوجد في المشهد . يُسمع قصف بعيد . من باب مُظْلمٍ في آخر القاعة يخرج ويقترب فَناران كبيران بضوء مُصْفَرّ ، في يدي المعدم والشحاذ . هذان يضعان الفنارين علىٰ الأرض عند تَوَقُّفِهما أمام الطاولة ، كل واحد منهما يحمل بندقية قديمة مُعَلَّقة علىٰ ظهره . يرافقهما الأَقْطَع الذي يَجُر سيفاً طويلاً .

الأقطع : (للمعدم والشحاذ اللذين يتحركان بمظهر يدل علىٰ أنهما منهكان .) هيا هذه الأكياس . هنا . وتلك الاخرى في هذه الجهة . يجب ألا تبقىٰ أية فجوة . من جدار إلى جدار . سيكون مِتْراساً عظيماً (المعدم والشحاذ يبدآن ببطء في نَقْل اكياس التراب .)

المعدم : يقولون احتُلَّتْ بْراديرا .

الشحاذ : وشوهد مماليك [٣٥] في شارع مايور .

المعدم : والامبراطور يوجد مرة اخرى في تْشامَرْتين .

العجوز ١ : (ما زالتْ لا تُرىٰ) خي ، خي ، خي ، نابوليون ، يا للضحك !

الأقطع : (رافعاً أحدَ الفَنارَيْن ومُطِلاً علىٰ المِتْراس) . مَنْ هذا الذي بين الأكياس ؟ (مِنْ

بين الأكياس التي تُغَطّي الطاولة تخرج العجوز : فزّاعة سوداء بِعَيْني بومة وشارب وثُؤلُول بِشَعْرٍ .)

العجوز ١ : نابوليون ، نابولِصّ ، انا احتفظ بصورته ، في قعر مِبْوَلَتي . . . خي ، خي ، كيف أترك المسكين كل صباح .

الأقطع : ماذا تعمَلين هنا أيتها العجوز الساحرة ؟

العجوز ١ : أنتظر . أنا واحدة من وصيفات الملكة . أعِنْدكم جرعةُ خَمْر ؟ (تَصْرف بقوة) ما أشَدَّ برد هذه الليلة ، يا لَلْبَرْدِ البرد الملعون !

الأقطع : (يعطيها قُرَيْبَةَ نبيذ كانت معلقة علىٰ كتفه ،) هاك والسكوت يا سكيرة ، (للرجلين) يجب الّا نضيع الوقت . (العجوز ١ ، بين الضحك والصَّريف ، تشرب جرعة كبيرة ، وتختفي مِنْ جديد بين الأكياس ، معيدة القُرَيْبَة عَبْرَ الهواء) طيب . الآن ، تلك التي هناك . (يشير إلىٰ أكياس أخرىٰ مبعثرة في القاعة . المعدم يهُمّ ، مع الشحاذ ، بتنفيذ الأمر ، ولكنه يتكىء علىٰ المتراس مغلوباً) يظهر أنك تعمل بحماسة ضعيفة هه ؟ما اسمك ؟

المعدم : (هازاً كتفيه) أنا ؟ باه ! أنا أعدموني في مُنْكُلوا . ويداي مقيدتان . بسبب ما جرى نَهارَ ٢ أيار (ماي) في بُويرْطا ديل سول . الفرنسيون الكلاب . لا أعرف ما هو اسمي . نسيته . يمكنك أن تدعوني المعدم .

الأقطع : (آخِذاً القُرَيْبَة من الأرض،مادّاً يده بها إليه) هاك . (بينما يشرب المعدم .) وماذا كنت تعمل ؟

المعدم : بَغّالاً . بين طليطلة ومدريد . وصلتُ الليلة السابقة . (بعد سكون قصير .) طيب . ها أنا في حالة أفضل . (للشحاذ) هيا .

الشحاذ : (يحاول الْمَشْي ، لكنه يسقط على ركبتيه) أَخْرِجوا هذه الموسى من عظامي أوّلاً . أكاد لا أستطيع التنفس . (ينهار متدحرجاً على الأرضية) .

الأقطع : (مُحاوِلاً أن يُخْرِج الموسى المغروزة في منتصف صدره حتى القَبْضَة .) هيا ! (للمعدم) أنت هي مغروزة غرزاً عميقاً جداً ، ولا تستطيع يد وحيدة أن تخرجها .

المعدم : (وقد تَمَكَّنَ من إخراج الموسى) هذا كثير . ولماذا ؟

الشحاذ : بسبب هـذا ، بسبب موسى . أنـا كنت شحاذاً . أَشْحَـذُ السكـاكـين في الشوارع . فتشوا في الكوخ ، فوجدوا هذه مدفونة في أصيص غُرْنوقيات . قتلوني شنقاً ، ثم غرزوها في صدري ، وذهبوا .

صوت العجوز ١: الفرنسيون الكلاب الملاعين ، الفرنسيون الكلاب الملاعين ، خي ، خي ، خي .

الشحاذ : (للأقطع ، وهو يقوم) وهذه الجَدَعَة ؟ أَجِئْتَ إلى العالم بذراع مقطوعة ؟

الأقطع : جَرّة وجُرَيرة . . . كانت حَرْفتي . . . كنت أنادي في الْبَرادو وبْراديرا وسان أنطونيو : (بصوت منخفض) ماء بارد ! ماء . ماءُ مِنْ عَيْنْ بيرّو . بعد ذلك أصبحتُ مدفعياً . كنت أدافع عن حديقة مُنْطِليون . ذهبتْ بذراعي شظيةُ مدفع .

الشحاذ : سندعوك الأقطع ، وستكون نَقيبنا . هنا لا يوجد جنرالات . ستقودنا قيادة جيدة . أَعْجَبْتَني .

الشحاذ والمعدم : (مؤديين التحية العسكرية) تحت أمرك .

العجوز ١ : (مطلة برأسها) ممتاز ، ممتاز يا نقيب الملكة ، أنا في خدمتك .

الصوت ١ : (في الظلام) تحت أمرك (يظهر الطالِب) .

الصوت ٢ : (في الظلام) تحت أمرك (تظهر الماخة) .

الصوت ٣ : (في الظلام) تحت أمرك (يظهر المصارع ، السيف في يده . هذه الكلمات نفسها ـ تحت أمرك ، تحت أمرك ـ يستمر سماعها في الظلام ، كأنما يعيدها جيش لا مرئي ، حتى تتلاشى . يُسْمَع قريباً انفجار هائل) .

الماخة : يا لطيف . القصف قريب .

الطالب : يظهر أن مدريد تحترق .

الماخة : ولكن ، أيمكن أن أعرف ماذا يجري ؟ كنت ماشية في سان إسيذْرو مع خطيبي . وفي مساءٍ ، على غفلة ، سُمعتْ قنابل ، فَنَزَّلونا بسرعة إلى السراديب .

الطالب : أخذوا يُدْخِلوننا هناك جميعاً . بقيت قاعات هذه الدار خاوية .

المصارع : لم أستطع قط أن أقتل ثوري . ها هو السيف جئتُ به .

المعدم : شُدَّهُ جيداً في قبضتك . أنت ستحتاج إليه .

العجوز ١ : (تظهر من جديد ، بمكنسة) قَتْل الفرنسيين بطعناتِ سيف ؟ ولكن الناس هنا في إسبانيا دجاج. بمكنستي ، بمكنستي أَقْلَع أحشاءهم جميعا . خي ، خي ، خي ! (تضحك ضحكاً خافتاً .)

الطالب : ولكن أنت هنا ، كذلك أيتها العجوز الساحرة ؟

العجوز ١ : الاحترام أيها الطالب الشاب . أنا وطنية مثل سيادتك ، ووصيفةُ الملكة ، الملكة الحقيقية للأراضي الاسبانية .

الطالب : الكلام عن ملكات إسبانيا سيطول .

العجوز : ملكتي أنالا ، يا جاحد ، هي سيدة بكل ما في الكلمة من معنى ، صاحبة جلالة ومهابة عظيمة ، قادرة على أن تُجمِّد من الخوف دماءَ الشياطين .

الأقطع : قلتُ يجب ألا نضيع الوقت . هيا

المصارع : (مُهَدِّداً العجوز ١ بالسيف) أطيعي أوامر الرئيس أيتها البومة .

العجوز ١ : الرئيس . الرئيس . لا مُصَيْرِعاً في كل واحدة من قدميه عَظايَة . ما أجمل منظرك وأنت تجري قُدّام القَرْنَيْن .

المصارع : سأطعَنكِ وأتركك هامدة بين الأكياس (يهجم على العجوز ١ التي تختفي ضاحكة) .

الأقطع : يكفي . أَستُطاع أو امري أم لا ؟ علينا أن ندافع عن هذا الباب . هذا الذي يقود إلى خيرو نيموس . بسرعة . (يستعد الجميع لمواصلة بناء المِتْراس . تُسْمَع قريبةً انفجارات أخرى) .

الماخة : (حامِلَةً كيسا ، يساعدها الشحاذ) يقصفون من جديد . ما سمعْتُ قط دوياً كهذا .

الشحاذ : أَتُخيفكِ المدافع يا بنت ؟

الماخة : أنا ؟ لا المدافع ولا السيوف ولا البنادق . أُنْظُرْ ماذا عندي هنا . (تتوقف ، تُشَمِّر السترة وتُري نَدْبة كبيرة) .

الشحاذ : همجيون . يصعب النظر إليها .

المصارع : ياللَطعنة يا بنت . حتى الثور لا يجوز طَعْنُه هكذا .

المعدم : النساء شرسات . ويُدخلن الشجاعة في النفوس . أنا أعْدَموني مع امرأتي . ياللأشياء التي كانت تطلقها صارخة . اضطروا إلى رَبْطها الى جذع شجرة ، ثم عَرَّوْها . قطعوا بالسكين ذراعيها ، وسَمَّروا الذراعين على الأغصان .

الطالب : (بغيظ حزين .) بُطولة عظيمة ، ضدّ أجسام ميتة .

الأقطع : هنا لا يوجد رجال ولا نساء . نحن جميعا شيء واحد : ناس شرفاء من شوارع إسبانيا . (مِنَ الظلام يخرج الراهب ، قُرَيْبَةُ خمر معلقة على خَصْره .)

الطالب : أهلا يا Pater (٣٦) . مساء الخير .

الراهب : نعم ، الخير ، الخير يا أولادي ، لأن هنا ستجري أشياء سوف يتكلم عنها الناس per in secula seculorum (٣٧) .

الطالب والآخرون : (بسخرية) آمين .

الراهب : لا تضحكوا ، فأنا تقاضيْتُ من الفرنسيين مجموعة مِنْ كِلابهم .

الأقطع : لا أحدَ يشكّ في ذلك يا أبانا . أنت واحد من رجالنا . ساعِدْنا على بناء المتراس .

الراهب : عندي ذراعان ، الحمد الله .

الأقطع : إذن إلى العمل (يواصلون النقل صامتين) .

الشحاذ : (للماخة ، وهي تريد أن تغطي بأحد الأكياس مكاناً في طرف الطاولة ، عُلّق عليه لُوَيْح كُتِب عليه كلام) ماذا تقول هذه اللافتة ؟

الماخة : أنا لا أعرف القراءة .

الشحاذ : لِيَقْرَأْها المعدم . (ينظر من بعيد ويهز كتفيه) . أنا كنت أعرف بعض الشيء ، لكني نسيت . ليقرأها الطالب لا بد أن نعرف ماذا كُتِبَ هنا .

الطالب : (مُقَرِّبا الضوء وقارئاً) « هدية من البابا بيوس الخامس [٣٨] إلى دون خوان دي أَوْ سْتريا [٣٩] بعد معركة ليبانْتو [٤٠] » .

الشحاذ : مَنْ كان دون خوان هذا ؟ أنا سمعْتُ شيئاً .

الطالب : كان نغيلاً .

المعدم : وما معنى هذا ؟

الطالب : معناه . . . كيف أُفَسِّر لك ؟ أنه وُلِدَ خارج الزواج .

المعدم : هو إذن ابن عظيم لِــ . . .

الراهب : (مهتاجا) لا . لا . بطل عظيم . هو الذي انتصر على الهلال الْمُحَمَّدي في أشد المعارك إدْهاشاً عبر القرون .

الأقطع : المورون [٤١] دائماً . هاهم الآن جاءوا ، كذلك .

الراهب : أنت تقصد المماليك ، الحرس المصري للامبراطور .

الماخة : المورُوُون هم الذين فَلَعوا جسمي بسيوفهم . مورُوُو بلاد البربر . قلعْتُ عيون أكثر من ثلاثة من جيادهم .

الراهب : يا لَشجاعتك أيتها الفتاة الجميلة . أنا سَرَيْت بينهم بضعة أيام متنكراً بِزِيٍّ جنديٍّ فرنسيّ . ياللمتاعب التي سَبَّبْتُها لهم . حتى اكتشفوا إكْليل رأسي ، وكادوا أن يعدموني ، أو يُخَوْزقوني .

العجوز ١ : (مُـطِلّة ، تُغَنّي): يا راهب ، يـارُوَيْهِب ، يـاراهب ، يـارَهْبـان ، سـوف يُخَوْزِقونك بسبب صَلْعتك [٤٢] .

الراهب : Vade retro [٤٣] ياشيطان . يا فَزّاعة الجحيم السوداء .

العجوز ١ : (مغنية)

ياراهب ، يارُوَيْهِب ،

ياراهب ياجَحشِ ،
الخمر تعجبك
أكثر من الْحَساء .
(يضحكون جميعا .)

الراهب : عندكِ الحق وأكثر من الحق أيتها العجوز الساحرة الْقَمِلة ، ولكنك ستعرفين الآن مَنْ هو هذا الرُوَيْهب . (يهم بالانقضاض عليها ، ولكن انفجاراً قوياً جداً يجعله يسقط على الأرض متدحرجاً . الآخرون جميعاً يسقطون أيضاً ، وينطفيء ضَوْءا الفَنارَيْن . تستمر الانفجارات القوية . أصوات في الظلام) .

الماخة : المتوحشون .

المعدم : المجرمون .

المصارع : الجدران تهتز .

الراهب : هذه نهاية العالم . رؤ يا يوحنا القديس .

الشحاذ : ولكن أية أسلحة هي هذه ؟

الراهب : إنه غضب الرحمن . هذه مدافع الجحيم .

العجوز ١ : (بضحك مأسوي) خي ، خي ، خي . خي ، خي ، خي . (تُسمع أصوات مُبْهَمة ، بين زجاجٍ مُكَسَّر يسقُط وعُواءٍ مُحْزن) .

الطالب : بدأت تنهار الجدران .

الأقطع : تَشَجَّعوا ، تشجعوا . الضوء . الفَنارات . أَشْعِلوا الفنارات . ما عندي غيرُ يَدٍ واحدة . الضوء ، الضوء . (بَدَل ضوءِ الفنارات يسقط من الأعلى شعاع قاتم من الضوء على الجانب الأيسر للقاعة ، تاركاً المتراس في ظُلَيْلٍ تام . القصف يأخذ في الابتعاد . على الأرض يوجد فينوس وأدونيس ساقطين ، نصف عاريين) .

فينوس : (كأنها تُفيق ، ساهية عما يحيط بها) الآلِهَة تخاف . أدونيس ، أدونيسي أين أنت ؟

أدونيس : (وهو ينحني عليها) حُبّي ، أَصْفى من العيون ، أَنْضَرُ وأَلَذُّ من التفاحة الحديثةِ القَطْف عند الفجر ، أَنْعَم وأَطْرى من الوردة .

فينوس : أدونيس ، أدونيسي ، أين نحن ؟ أَأَنْتَ مجروح ؟ أنا خائفة ياحبي .

أدونيس : آهٍ يا فينوس ، يابنتَ الزَّبَد البيضاء (٤٤) لا تَتَرَعَّدي . قومي . ولنهرُبْ إلى أعمق أعماق الغابة . كلابي فرَّتْ . قَطَعَتِ المقاود . أنا ضيعتُ السهام . نحن أعْـزَلان . الغضب الأحمر للمـريخ يـطارنـا . استمعي إلى دويّ أسلحتـه . سيقتلنا .

فينوس : لن تستطيع رعوده ولا صواعقه أن تتغلب علينا يا أدونيس . أسلحةُ الحبّ أَقْدَر من أسلحته ، نحن أنا وأنت سِلْم ، نحن غصنُ الزيتون ، نحن هديلُ حمام ، نحن إزْهار البساتين كل ربيع . خُذْني مِنْ هذا المكان أَسْرِعْ .

أدونيس : (يوقفها ويضمها بقوة إلى صدره ،) فينوس . فينوس .

فينوس : أدونيس . أدونيسي . (يظلان متعانِقَيْن . شعاع الضوء القاتم يتحول إلى شمس لامعة) أوه . أُنْظُرْ عادت الشمس إلَيْنا ، لأراك أنا في كل جمالك يا أدونيسي . (يتأمل كل واحد منهما الآخر) .

أدونيس : لأتمتع أنا مِنْ جديد بحُسْنك يا فينوس . شعرك هو من الريحان الأخضر .

فينوس : شعرك أنت من السنابل المطحونة التي يَبَّسَتْها الشمس .

أدونيس : بشَرتك من الورد الأبيض المَخيط إلى لحمك بخيوط من عسلِ النحل .

فينوس : بشَرتكَ أنت من الشُّقّار الذي زرعَتْه أيدي الهواء في جسمك كله . .

أدونيس : ثدياك من أمواج قَرَنْفول مرتفعة .

فينوس : ساعِدُك قويّ للصيد ، لكنه أقوى لما يجعلني أَعْبُر نَفَلَ ونعناعِ الساقيات المحجوبة . أجمل شجرات الزّان والبلوط ستُجعل لحُبِنَا ستاراً . لنذهبْ ياحُبي .

أدونيس : (مُطَوِّقاً خصْرَها وبادئاً السير) آه فينوس ، فينوس . (يُسْمَع قُباع ممتدّ وصارّ . فينوس وأدونيس يتوقفان مندهشَيْن . مِنْ آخر القاعة تتقدم هيئةٌ مستترة لرجل مغطّى بفَرْوةٍ وقناعِ خِنزيرٍ بري) الكلاب . الكلاب . وسهامي . أين هي سهامي ؟ آه يا وَحَشَ الجبل ، تجيء في وقت أُوجَد فيه أعزل .

فينوس : (صارخة ، مُفَتَّتَة القلب) أدونيس . أدونيس . (الخنزير البري ينقض بسرعة على أدونيس الذي لا يستطيع أن يفعل شيئاً آخر سوى عَصْرِه بين ذراعيه) . غضبُ وغَيْرَةُ المريخ . حِقْدُ قاسٍ لإله تافهٍ أعمى . انتقام حقير يُغْرقني في أَشَدِّ الليالي سواداً . أدونيس . أدونيسي . (أسقطتْ عَضَّة واحدة أدونيس ، مصيبة إياه إصابة قاتلة . مع قصفِ رعدٍ يبدأ حلول الظلام) .

أدونيس : (وهو يُحْتَضَرُ جنب فينوس الجاثية ،) فينوس ، أوه ، فينوس . (خلف المحبَّيْن ينتصب الاله المريخ منتصراً وقد تَجَرَّدَ من فروةٍ وقناعِ الخنزير البري .)

فينوس : (باكية ، وهي تضم جسم أدونيس) مات شباب الدنيا ، مات شذا الجنات ، مات ربيع الحقل . الحرب ! الآن ستأتي الحرب . الدم ! الموت ، فقط . أدونيس . أدونيسي . (الضوء انطفأ تماماً ، ويبقى المشهد في ظلام حالك . صمت) .

صوت : (في الظلام) أنا جائع . كم ليلةٍ نمتُ فيها جائعاً . يا عبادَ الله الطيبين ،

هاكُمْ أغنيةً وأعطوني كِسْرَةَ خبـز . (يُسْمَعُ عـزف حزين لِقيثـارة . فينوس وأدونيس ليسا موجودين عندما يشتعل فنارا المتراس تلقائياً . أعمى بمعطف وثياب ممزقة يغني في أسى) .

الأعمى : (مُصاحِباً غناءه بقيثارة) : المُتَبَجِّحون يقذفوننا بالقنابل ، والْمَدْرِيدِيّات بهـا يَصنَعْنَ مِبْزَلات .

(صمت .) يقولون لَوْن الجوع أسود . كل شيء أسود بالنسبة لي . لكني أضْحَك ، أضحك ، كما أفعل لما أسمع القنابل . (يبدأ في الضحك بطريقة مؤثرة . الضحك يُعْدي جميع الذين في المتراس ويرتفع إلى حدود البشاعة) .

الأقطع : (صارخاً) يَكْفي . (يسكت الجميع ، بسرعة) .

الأعمى : (بعد سكون) أنا جائع .

الأقطع : (قاطِعاً) كلنا جائعون .

الأعمى : أنتم هنا ؟ مَنْ أنتم ؟

الأقطع : الرُّعاع . هكذا يُسَمّوننا .

الأعمى : وأنا رُعاع كذلك ، ولو أعمى . أَعْطُوني شيئاً .

الأقطع : جرعة خمر فقط . وما عِندنا غيرها .

الأعمى : سأشربها . لكنيّ أُفضِل طَبَقَ حساء . أنا أتَرَعَّد . ما أسوأ أن يمدّ الأنسان يده .

الراهب : (معطياً إياه القُرَيبة المعلقة في خَصْره) الصَّبْرَ يا أخانا . هذي ليلةُ حرب .

الأعمى : (بينما يشرب جُرَعاً) أجاءت النصيحة من عند الله ؟

الراهب : نعم . عَبْرَ فمِ راهب من أَخَوِيَّة المرْثيد (٤٥) .

الأعمى : محتال بطْنَكَ تملأها مَلأً وتغسل حلقك بالنبيذ . أنت بلا شك أكثر تَسْميناً من خنزير . هذا أكيد عندي ، كما لـو كنتُ أراه بعينيّ . (ساخـراً) الصبر . (يشرب جرعة أخرى) .

الأقطع : (نازعاً القُرَيْبَة من يده ،) أعطني هذه القريبة . ما فيهـا غير خمـر قليل . الآخرون بهم عطش أيضاً .

الأعمى : الآخرون ؟ أأنتم كثيرون ؟ ماذا تعملون هنا ؟

الأقطع : (مشيراً بحركة الى الآخرين ألا يتكلموا) أنت تسأل فوق الحد .

الأعمى : لا أرى .

الأقطع : (سريعا) مِنْ أي مكان ملعون جئت ؟ مع أي نوع من الناس كنت ؟ إلى أين كنت ذاهباً ؟

الأعمى : (بِرَنَّة تزداد ارتفاعاً .) لا أرى ، لا أرى ، لا أرى .

الاقطع : (جاسّاً ثيابه) جاوِبْ . جاوِبْ . (صارخاً ، يَنْزِع منه القيثارة ويهزه) ماذا تُخبِّئُ هنا ، في القيْثارة ؟ ما هو الشيء الذي تخبئه ؟ تَكَلَّمْ .

الأعمى : (واثقاً ، ولكن ثائراً) لا شيء . لا شيء . كَسِّرْها إذا أردْتَ . لا أرى . جئتُ من بْراديرا . أنا مِنْ جماعة الأعور ، والأعرج ، والأحْوَل ، والأقطع ، جماعةِ كلِّ كسيحي وقَمِلِي مدريد . فتِّشْني . عَرِّني من لباسي . مَزِّقْ أسمالي . فَتِتْ قيثارتي . لا أرى . لا أرى .

الأقطع : (راداً إليه الآلة) حَسِبْت . . . هناك مَنْ ينقلون إلى الفرنسيين الأخبار .

الأعمى : أكره الأجانب . الآن لا أعرف حتى كيف هم . لكني أسمعهم ، احس بهم دائما هنا ، قابضين لحمي . هم الذين أخرجوا من عينيّ النظر .

العجوز ١ : (خارجة ،) خي . خي . أنا أعرف ذاك الرجل .

الطالب : ولماذا خبأْتِ ذلك في بطنك يا وطواط ؟

العجوز ١ : كنتُ أغِطُّ في نُوَيْمَة بين الأكياس . مِنْ قَبْل كان فتى رشيقاً . يا لَلْمُغازلات المثيرة التي يمكن أن يكون قالها لِفِتْنَتي . ويده لم تَكُنْ خجولة . خي ، خي .

الأعمى : (ضاحكاً) أنت هنا يا مِشْطَ الملكة ، يا تجعيدةَ الجحيم ، يا مكنسةَ جميعِ المَبْوَلات ، يا قطعةَ غائطٍ بهُدَّابٍ لأَهْرَمِ شَرْجٍ في القصر ؟ (مفتشاً عنها بذراع ممدودة) تعالي لألمس صدرك اليابس مثل صدر دجاجة . (يبدأ القصف من جديد) . الله .

الماخة : المدافع مرة أخرى .

الأعمى : أتَدَ غدغك يا بنت ؟ مِعْطفي مَلاذ جَيِّد . أين أنت ؟

الماخة : خَبِّيءْ أنت عظامها في خِرَقك يا أَقْرَع ، لأني أضحك من القنابل وأنا مندفعة .

الأعمى : والأب المحترم لأخَوِية المرثيد ، أيَضْحك هو كذلك ؟

الراهب : كذلك .

الماخة : ويضحك المعدم كذلك .

المعدم : كذلك .

الماخة : وكذلك الشحاذ المقتول بموسى .

الشحاذ : كذلك .

الماخة : والطالب والمصارع .

الطالب والمصارع : كذلك .

الماخة : والزبّال ، والحلاق ، والساحرة الفزاعة ذاتُ مكنسةِ الكنّاس ، والرِّمَص ، والشُّعّ ، وكل ناسِ إسبانيا الطيبين .

العجوز ١ : (منفجرة بضحكة صارّة) خي ، خي . خي ، خي .

الأقطع : الجميع في هذا المتراس يضحكون . لِيَذْهَبِ الذي يبكي . لم نجيء إلى هنا لنبكي ، بل لنحارب ونموت إذا كان لا بد من ذلك ، ولكن بالضحكة في أفواهنا . (يشتد القصف . يصعد الجميع إلى المتراس لإشارة من الأقطع ، مساعدين الأعمى على الدخول .) اقذِفوا ، اقذِفوا يا جبناء ! نحن مقاتلو الثاني من أيار (ماي) أنفسِهم ! المطعونون بالسكاكين ، المركولون في بُويْرطا ديل سول الذين بُعثوا في كاسا دي كامْبو وعند ضفاف المنثاناريس . ولكنكم ستبكون بينما نحن الآن هنا نضحك .

الأعمى : (في أعلى المتراس ، ينفجر مغنيا بالقيثارة ، يُجَوِّقه الآخرون) .

مدريد ما أعظم مقاومتك للقنابل .

المدريديّون يضحكون من هذه القنابل .

(يضحك الجميع ويرتفع ضحكهم حتى يصل إلى الحد الأقصى . بعد ذلك يسود الصمت ، وينزل الظُّلَيْل على المتراس . مِنْ آخر القاعة يتقدم اثنان من ميليشيي الحرب الأهلية الإسبانية ، مُـدَنْدِنَـيْنِ الأغنية السـابقة بصـوت منخفض : « مدريد ما أعظم مقاومتك » . عليهما ألبسة الشهور الأولى للحرب (العام ١٩٣٦) . ذراع الميليشي ١ معلقة على صدره . الميليشي ٢ يحمـل بطارية ذات ضوء قوي ، يُوَجهها وهو يتكلم نحو جميع الزوايا ، ونحو جدران وسقوف القاعة) .

الميليشي ١ : الغيظُ الليلةَ يسحقهم .

الميليشي ٢ : هناك قنابل تسقط قرب المتحف . حسِبْتُ إحـداها أصـابَت الهدف . من الصعب أن يَنْجُوَ منها . قريباً تُنْقَل أشهر اللوحات . سيأخذونها بعيداً ، إلى مكان آمَن . هي هنا في خطر . التقنيون لا يعرفون الراحة . هناك لوحات كبيرة جداً ـ أنت رأيتها في السراديب ـ ، ولا أدري كيف سيخرجونها من الأبواب . هناك كانت معلقة لوحتا غويا : « هجوم المماليك في بُويْرطا ديل سول » ، و « إعدامات مُنْكْلوا » . وفي الداخل كانت لوحات تيزيانو ، وبيلاثكيث .

الميليشي ١ : ياالهذه الأيام التشرينية يارفيق . مدريد تحترق . لن ننسى هذا الـ ١٩٣٦ .

الميليشي ٢ : القتال مندلع في أوسيرا ، وفي كاسا دي كامبو ، وفي مَنْثاناريس ، وفي قنطرة الفرنسِيِّين ، وفي مُنْكْلوا ، وفي المدينة الجامعية . ويـالثورتهم وهم يقـاتلون يارفيق .

الميليشي ١ : خسارة أنا هنا . جرحوني في الجبال . .

الميليشي ٢ : ظنوا أنهم داخلون . شوهد موروون (٤٦) تائهين حتى في غْران بيبا .

الميليشي ١ : في قنطرة طليطلة قاتلتْ فتيات الحارة الجنوبية كَلَبْؤات .

الميليشي ٢ : كلهم يقاتلون : الصغار والكبار . بأحجار وزجاجات ذات سائل مشتعل ، بأسلحة قديمة أُخرجتْ لا أحد يدري من أين . (يتوجهان نحو الجانب الأيسر من مقدمة الخشبة) .

الميليشي ١ : مدريد تكاد تكون محاصرة . ولكنهم لن يمُرّوا .

الميليشي ٢ : (بادئاً الانسحاب من الخشبة ،) لن يمروا . ولو ساعدهم الألمانيون ، والمورُووُن (٤٧) والإيطاليون ، والبرتغاليون . (الآن توارى الإثنان) لن يمروا (من ظلام آخر القاعة خرج قزم بلحية ووجه قبيح لبيلا ثكيث (٤٨) : دون سِبَسْتِيان دي مورّا) .

القزم : الحقيقة أني لا أعرف أين أنا . فقدْتُ مَلِكي . (كأنه يفتش بِنَظَرِه) هيه ، أنت ، أبا أنف أنت هناك ؟ ما أعظم الضِّرْط الذي تقذفه هذه الليلة . أنت تُصِمُّ القصر . مسكينة سيدتي الملكة ! (صارخاً) فيليبي (٤٩) . فيليبي . أيَّ مكان ملعون دَخَلْت ؟ خَبِّيءْ صندوق الرعود ذاك لأني سأدُوخ يا فيليبي . (باكياً ، ببعض التَّصَنُّع) غَلِّقْ بِسِدادة جزءك ذاك . أنت عارِف جيداً أيّ جزء أعني . بسرعة ، لا تكن سخيفاً ، لا يليق أن يحاول ملك بكامله مثلك تخويف أفضل أصدقائه بهذا الطيب المُصَوِّت الكثير . (تُسْمَع قريباً رَشْقَةُ رشّاش ، بعد صمت طافح بالذعر) هه ؟ ما هذه البِدْعة يا سيدي ؟ من قبل كان الضرط مفاجئاً قصيراً ، والآن ، ضُرَيْطات هكذا متواترة كأنها ضربَاتُ ناقوسِ خشب . (يحاكي قعقعة الرشاش) طا ، طا ، طا ، طا ، طا ، يا للأشياء التي يستطيع الملوك عملها . أريد أن أعرف ما هو الشيء الذي لا يستطيعون خَزْنَه في الرأس ، في تلك القِدْر العظيمة الموجودة في المؤخرة حيث تُطبخ وتتفرقع أوامرهم الملكية . (يُسمع إغلاق قوي ورهيب للباب) أنا خائف . أنا أَتَرَعَّد حقاً يا فيليبي . لا تكن قاسياً مع قُزَيْمك ، مع خادمك الوفيّ سِبَسْتِيان دي مورّا . (يبكي . يُفْتَح باب أرضي يُطِل منه أَوَّلاً كُمُّ فضفاض للباس كأنه الكَفَن ، رافعاً ضوءاً ضعيفاً لقنديل . القزم يرسم إشارة الصليب ويسقط جاثيا .) iregina angelorum irefug ium pecatarum iAuxcilium Cris- tianorum Consolatrex aflictorum (٥٠)

(أثناء الترتيل يتم خروج هيئةفزاعة يغطيها تماماً كَفَن أسود مترهل من الباب الارضي . تنتصب لحظةً لِتُرْخِيَ الذراعَ الحاملةَ الضوء ، ثم تنهار في صمت على الأرض . يُطلق القزم صرخة . بعدئذ يقترب بخوف دائرا حول الشبح الساقط . أخيرا يجرؤ على اخذ القُنَيْديل من يده ، ويزيل القلنسوة من

رأسه ويوجه الضوء إلى وجهه . وهو يفاجَأ مفاجأة كبرى) وَيْ . ولكنه الملك (يجثو آخذاً الرأس الملكيّ بين يديه) خَلَعْتَ قلبي من الخوف . أنت الآن غبيّ ممتاز يا فيليبي . لن أسامحك على هذا أبداً . يجب ان أقلَع شاربك لكي لا يعرفك أحد . أرَأى أحد مرة مَسْخاً بهذه الفظاعة ؟ ! (يحاول الملك ان ينتصب ، ولكن القزم يقفز من الخوف قفزة تجعل الملك الخائف هو كذلك يسقط من جديد .)

الملك : آي . مَنْ سيقول الملكُ فيليبي الرابع هو أنا ؟

القزم : (بصوت خافت) لا أحد .

الملك : أنت هنا يا سِبَسْتِيان الصغير دي مورّا ؟

القزم : (عازماً ، شجاعاً) أنا هنا . ماذا جرى ؟

الملك : (ممسكاً القزم ببطء) كم تعذبْتُ من الخوف وأنا أفتش عليك .

القزم : (مُتَباجحاً) الخوف .. جلا لتكم ؟ ! إسْمَحْ لي ألا أُصَدِّقك يا فيليبي .

الملك : (لاهثاً) خوف فظيع . وأنت يا ولدي ؟

القزم : (مزهواً) أنا ؟ المِدفعيّة تُهَيِّجني . يُخَيَّلُ إليّ أني هو الكونت ـ دوق دي أوليباريس (٥١) بنفسه على حصانه .

الملك : أما أنا يا سبستياني الصغير فيجب أن أعترف لك ـ ما دُمْتَ الوحيد الذي يسمعني الآن ـ أنّ حتى طلقة واحدة من بندقية تُمَرِّضني .

القزم : لا تَقُلْ هذا . أنت تعني يا سيدي أنك تشعر بضرورة قضاء الحاجة .

الملك : أكاد ، أكاد . . .

القزم : أهذا سرّ عسكري ليس من الحكمة إذاعته في البلاط ؟

الملك : سأشكرك إذا فعلتَ هذا شكراً جزيلاً ياسبستيان الصغير .

القزم : أما أنا فلا تُخَوِّفني المدافع ، ولا السيوف ، ولا البنادق . كان يجب عليها أن تُعَيِّنني بَليدُوك (٥٢) . عَيِّنّي في هذه اللحظة . أنا آمرك بذلك . إعْمَلْ ما أقوله لك يا فيليبي . (تُسْمَع من جديد قريبا قعقعةُ الرشاش)

الملك : (وقد أغمي عليه) آي . آي . آي .

القزم : (في آن واحد ، وهو يقفز مرعوباً) أولاد القِحاب . (يعود إلى الجثو أمام الملك ، متناولا وجهه الشاحب كوجهِ ميت) . هل ستموتون الآن ؟ أتريدون تَرْكي وحيداً ياسيدي ؟ مَنْ غيركم يُنْعم بِرَكْلاته على دُبُري الذي غدا ممزقاً ؟ مَنْ يجعلني نَجِيَّهُ في مغامراته الغرامية إذا لم تكونوا أنتم ياجلالتي ؟ ما أكبر مصيبتك يا دون سِبَسْتِيان الصغير دي مورّا . (مُغَيِّراً لهجته الشاكية) ولكن . . . هيا يا أبا أنف ، أفِقْ ! لا تَكُنْ واهماً . أنت ما متّ بعد . سترى . (يُلقي بصقة في

يديه ويَذْلُك بهما وجه الملك .) .

الملك : (عائدا إلى رشده) لا أستطيع أن أفهم ماذا تعني هذه المعركة . أنَحْنُ في حرب ياولدي ؟

القزم : وهل نَعِمَتِ القافلة الملكية لأهلكم وأقاربكم بالسلام مرة ؟

الملك : نعم ، ولكن الآن . . .

القزم : هيا قوموا يا صاحب الجلالة ، ولنَجْرِ إلى مكان آمَن.

الملك : (بينما القزم يساعده على القيام) أيكون هذا عقاباً من عند الله على جميع خطاياي ؟

القزم : بل لا بد أنه فرحُ الشيطان بها .

الملك : أتَظُنّ ذلك يا سِبَسْتِيان الصغير ؟

القزم : تلك العلاقة الزانية بالممثلة . تبذيرك الإيرادات بتلك الطريقة في ترف فارغ وسفاهات . اعتقادك الدائم ذاك أن الناس الشرفاء يمكن أن يعيشوا بالريح فقط .

الملك : أسكُتْ . أسكتْ .

القزم : (مُنْشِداً بصوت حزين أَبَحّ)

الشريف ، سَيِّد حقيقيّ مسكين ، (٥٣)
إذا مرض سيُحْرَم من خبز ، من لحم .
فقدتْ صدورٌ إسبانيّة جُهْدها ،
لأنها تَتَقَوّت بسيقان الكَرَنْب .
(الملك يَسُدّ أذنية . يستمر إنشاد القزم) :
أُسَر لا خُبْزَ لها وأرامِلُ ليس عندها خُمُر،
تنتظر بجوع وبأفواه بَكْماء .

الملك : آمُرُك بأن تسكت .

القزم : أنْظُروا الأشقياء وحيدين مختفين ، يستغيثون بكم صامتين بألف صرخة .

الملك : ياسبستيان الصغير ، آمُرُك بذلك ، وأُوَقِّع : « أنا » الملك .

القزم : الأغنياء يرددون بالصوت الأقوى :

الآن جميع الأموال تنقضي ، إذن لنختلسْ جميعا .

الملك : سأرسلكم إلى المشنقة يا دون سبستيان الصغير . أنا سأقتلكم بنفسي . السكوت (يهم بالانقضاض غاضباً على القزم الذي اختفى قبل ذلك خلف المتراس سريعاً . الملك ، لا يتحرك ، مأخوذاً بالمفاجأة ، بصوت خافت)

سِبَسْتِيان (سكون . صارخاً ، بذعر) سبستيان الصغير ، أين أنت ؟ أنا ساَمحْتُك . لا تُخَلِّ مَلِكَك وحده . (بعد سكون آخر ، يكاد يبكي) لا تُعَذِّبْني يا ولدي . تعال إليّ . يمكن لك أن تستمر في قول تلك الأشياء ، اذا كنت تريد ذلك . (بعد سكون آخر) ألا يمكن أن أكون ميتاً الآن وأن أكون في قاعة الانتظار للجحيم ؟

القزم : (يظهر ثانية ، ساخراً ، هادئاً) . ربما كان جلالتكم كذلك إذا نظرنا إلى شحوب الوجه والملابس الغريبة التي ترتدونها الليلة .

الملك : (وهو يعانقه متأثراً) لا تسخرْ من والدك الطيب . تنكرْتُ لأجلك أنت . كان من المؤسف أن يعرفوني .

القزم : هناك داعٍ لخوفكم يا مولاي . خوف عظيم ، كما يجب ان يكون الخوف الذي يحس به ملك . أنا لا . انظروا كَمْ أنا هادىء .

الملك : أنت كنتَ دائماً شجاعاً . (يعود القصف) .

القزم : (متمتماً من الخوف) اللـ . . . اللـ . . . . اللـ . . . . ـعـ . . . نة . . . نة . . .

الملك : أنا من الخاسرين ياربّ . والآن فاتَ أوان النجاة . (قابضا القزم من شعره بعد أن رأى أنه يريد الهروب) لا تُخَلِّنِي يا سِبَسْتِيان الصغير . لا تُخَلِّ الملك ، ملكك المسكين دون فيليبي .

القزم : لا ملك ولا ريح . إذا كنتم يا صاحب الجلالة قدم متّم ، كما قُلْتُمْ ، أنا سأجري مبتعداً من هنا كي لا يقتلوني .

الملك : (وهو يَجُرُّه نحو فُتْحَة الباب الأرضيّ) أنت ستجيء معي . سآخذك أردْتَ أم أبَيْتَ . أنا أعرف مخبأ حصيناً . الْكَنِيف الخاص للملكة . هيا . (يُدْخِلُه في الباب الأرضيّ ، ويتوارى وراءه . بعد عودة الصمت يخرج المتراس من الظُّلَيْل) .

الطالب : شيء مفيد أن نضحك يا أقطع . ولكن ، ما هي أسلحتنا نحن ؟ زَوْج بنادق قديمة ، سيف مثلوم ، سُيَيْفٌ لقتل الثيران ، موسى ، قيثارة و . . . برودة الليل .

المأخة : موسى ؟ زَوْج مَوَاس . فأنا عندي أخرى مُخَبَّأة هنا في مَطّاط الجورب . (ترفع التنورة ، تُخْرجها) .

الراهب : وسكين صيد ، أُخَبِّئه داخل ثيابي . (يُريه) .

العجوز ١ : ومكنسة تساوي عشرة مدافع . . . وشيء آخر لن أُرِيَه .

الأعمى : أنا ما عندي شيء . ولكن ضربةَ قيثارة على الرأس ستكون فعّالة .

الأقطع : وهل كانت عندنا أسلحة أخرى في الثاني في أيار ؟ هيا ، ياشحاذ . أنت عندك

بندقية . أَعْطِ الطالب موساك .

الطالب : (آخذاً الموسى) ولكن الأمر الآن يختلف . تلك المدافع التي ترمينا بالقنابل لا بد أنها شيء جديد .

الأقطع : هكذا تجري الأمور . نحن ناس الشارع،ناس القتال باندفاع . لن نبقى بلا أسلحة . هي مُخَبَّأة في كل مكان . وإذا لم تصلح هذه فالأظافر والأسنان إذن . كَمْ عُنُقِ غازٍ يعرف هذا .

المعدم : عندك كل الحق يا نقيبنا . وإذا قتلونا بُعثنا .

الطالب : الطالب : هذا كلام يقال وهو صحيح : الشعب لا يموت أبدا . لكني أحلم بمدفع كبير جدا قادر هو ، وحده ، على القضاء على هؤلاء الذين يريدون القضاء على مدريد هذه الليلة .

الشحاذ : نحن لسنا محتاجين إليه ، لأنهم لن يَمُرّوا . أنا متأكد . آخرون ، في أماكن أخرى ، يطلقون الرصاص عوضاً عنا .

الراهب : ليلة أبطال يا أولادي حتى الأحجار تغنّي . أرى ظلَّ شريرٍ سادّاً أذنيه ، يغطي نفسه جيداً بين النار والدخان . يريد الدخول ولا يقدر . يحاول فَتْحَ طريق بين اللهب ، ولكنّ متراساً من الصدور التي لا تُقْهَر تمنعه من التحرك من مخبإه .

العجوز ١ : (كأنها في لحظة إلهام) نعم . نعم . هناك أراه . أُنـظُروا . ضفدع غليظ مُتَرَهِّل يسقط على بطنه لُعابُه . إيه ، أنت يا مجرم . كم مقدارَ الدماءِ التي شربْتَها الليلة ؟ أنت الآن تنتفخ ، هه ؟ لا بد أن أَقْبِضك بمكنستي . خي ، خي .

الأعمى : أراه . أراه . أنت خَرَّجْتَ عينيّ بنفسك يا ابن الكلب . أنت .

المعدم : أنت جئت بالذين أعد موني . أنت .

الشحاذ : أنت غرزْت الموسى في صدري . أنت .

الماخة : أنت . أنت الذي فلَعْتَ بسيفك جنبي . أنت .

الأقطع : أترى هذه الذراع ؟ أُنْظُرْ إليها . لم تَعُدِ الآن في مكانها . أنت قلَعْتَها بجذورها بشظية مدفعك العمياء . أنت .

المصارع : يا خائن . يا مجرم . يا سَرّاقَ أرضنا أنت .

الجميع : (متهمين الظل بأذرعهم ممدودة) أنت . أنت . أنت . (تجيء من آخر القاعة صرخة ممدودة . يقترب من المتراس رجلٌ حاملا في يده رأسَه نفسه مضرجاً بالدم)

المقطوع الرأس : أَلْعَدْل . العدل لهذا المظلوم . قطعوا رأسي بفأس ، هو مـا زال يتكلم ، وسيبقى متكلماً حتى نهاية العالم .

الأقطع : يا للهيئة المؤلمة .

المقطوع الرأس : هكذا عاملونا . نحن من أصل آخر ، قالوا . ولكني لست ميتاً . أنا لن أموت أبداً . أطالب بالعقاب ، أطالب بالثأر من الذين يعملون هـذا . العدل . العدل .

المقطع : جئتَ إلى المكان المناسب . نحن هنا نطلق صرخاتك نفسها . معدمون ، مجروحون ، كسيحون ، مغتالون ، عُميان ، مَبيعون بدناءة ، ولكن ببركانِ نارٍ في أحشائنا لنحرقهم .

الراهب : الحرب . الحرب .

العجوز ١ : يجب ألّا نرحمهم .

الطالب : سيعوزنا التراب لنغطيهم . (يُسمع قريباً إطلاق الرصاص ، كأنه أُطلق داخل المتحف) .

المصارع : الحرب .

الأقطع : كل واحد إلى مكانه . إلى حماية المتراس . أطلقوا النار بالبنادق . (المعدم والشحاذ يضغطان على الزناد عدة مرات) .

المعدم : (بغيظ) هي قديمة وصدئة . لا تطلِقُ النار .

الشحاذ : لكنها يمكن أن تصلح . مازالت كُرْنافَاتُها صُلبة .

المقطوع الرأس : (وقد صعِد إلى أعلى المتراس ، وهو يُري رأسَه مُمْسِكاً به من الشعر) هذه رصاصتي القاتلة. هي أحسن رصاصة . مائة الفِ صـاعقةِ كـراهيةٍ تحمـل داخلها . لن يستطيعوا مقاومتها . (يرمي بالرأس بقوة إلى حيث يُفْتَرض أن باب المتحف العلوي موجود . ويسقط جسمه ميتاً من أعلى المتراس) .

الأقطع : (في الأعلى) هو ليس ميتاً . لا يمكن أن يموت . كما لا يمكن أن يموت أيّ واحد منّا . (كَفَّ إطـلاق الرصـاص . يحِلّ صمت قصـير . الجميع ، من أماكنهم في المعركة ، يتأملون المقطوع الرأس ملقى على الأرض.)

المعدم : ها أنت ساقط هناك . أنت على الأقل ترتدي لباسك . لن يُجرِّدوك منه تاركين إياك عارياً ، كما فعلوا لكثيرين .

الشحاذ : عارياً ، عارياً . حتى الموتى يستفيدون منهم .

الماخة : أنا رأيت جنوداً في وسط الليل يَجُرّون المجروحين مِنْ ثيابهم ليسرقوها .

المصارع : والأدهى هو هذا . ما رأيْتُه أنا : كانوا يدفِنونهم أحياء .

الراهب : يا آلامَ شعبنا المقدسة ! أَعْرَى ، أعْطَش ، أَدْمَى من المسيح في تَلّ الجلجلة .

الطالب : مُثقَّلٌ بسلاسل ، وأَذَلُّ من أَذلّ عَبْد .

الأقطع : منهوب جائع .

الطالب : مَبيع للأجانب من طرف الذين قالوا هم حماتنا، هم التروس المتينة لوطننا .

الراهب : مُسوخ الجُبْن .

العجوز ١ : (بصوت قويّ وبطريقة هزلية) آي . آي . آي .

المعدم : مالَك أيتها العجوز الساحرة ؟

العجوز ١ : جاءني النِّفاس . ولكن من ناحية أخرى . ليس من الأمام . آي .

الأقطع : أرأى أحد خنزيرة كهذه ؟ أُغْرُبي من هنا يا خَنزَة ، واذهبي بعيداً .

العجوز ١ : لا ، لا ، كلما رأيتُ الأشياء التي يجيء لنا بها ذاك الملعون - آي - تنقلبُ أحشائي . . وأضطرّ إلى رَفْع ثوبي . خي ، خي .

الأقطع : إذن ارفعيه حيث شئت إلّا في هذا المكان .

العجوز ١ : (نازلة) طبعاً ، طبعاً . أنا عندي صورته . ولهذا أستعملها يا مُغَفَّلون ، يا أضعاف مغفلين . طبعا سأستعملها لهذا . لا أترك أية فرصة تضيع منه . (مِنْ ظلال آخر القاعة تتقدم العجوز ٢ : وهي ساحرة أخرى بمكنسة ، ولكنها تعرِج جداً) .

العجوز ٢ : (صارخة) ، إيه ، إيه ، أوبيليبْرورْدا ، كنت أفتش عنك .

العجوز ١ : أمّا أنا فكُنْتُ سأخرج لِلُحَيْظَة يا خينو فْليكسا .

العجوز ٢ : قالوا لي الفرنسيون لا يستطيعون الدخول أنت سمعْت بلا شك كيف يُدَوّون من الغيظ .

العجوز ١ : (وهي تمسك بطنها ،) . آي . آي . هذا شيء يجعلني أُفْرِغ من الفرح .

العجوز٢ : ما أَمْلَحَ هذا . احْصِري رغبتك قليلاً يا أو بيليبْرورْدا . هذا يستحق رقصة .

العجوز ١ : إذن تعالي . هيا . (ترقصان وتغنيان هذه القُصَيْدات المانْشِيّة ، مستعملتين المكنستين . الأعمى يرافقهما بالقيثارة) :

إذا لم ينفجر الضفدع
في الصباح ،
فلأن المُسَيْكين
صار ضفدعة .
وهات يا ضجيج .
إذا أنا خَرِئت على الضفدع
أبول عليه أيضاً.

العجوز ٢ : (محنية وعارجة) :

يقولون الضفدع
له عجْز يَتّسِع

لخرطوشة وبندقية ،
وحاملةِ خراطيش .
وهات يا مزاح .
لا أحد يأخذ الآن الضفدع
مَنْ حيث يؤخذ الضفدع .

المصارع : (داخلا الرقصة بالسيف) :
لما أريد قَتْل الضفدع
أستخدم مهارة كبيرة
تجعل كل جزءِ جسمه
مناسبا للقتل (٥٤) .
وهات يا ملاحة .
الضفدع أنا قاتله من عَجْزِه .

الماخة : (داخلة الرقصة بموساها) :
إذا هو بصق على سُتَيْرَتي ،
لا بد أن أقلَع هذا الضفدع .
الموسى التي في يدي .
وهات ياغناء .
الماخة مثلي لا يمكن أن يخدعها ضفدع .

العجوز ١ : الخيطَ أطْلِقيه .

العجوز ٢ : الحبلَ إقْطَعيه .

العجوز ٢ : أيها الضفدع السمين الأكرش .

العجوزان ١ و ٢: يا ضفدع الخِراء

(الماخة والمصارع والأعمى يرجعون إلى المتراس الذي يعود من جديد إلى الظَلَيْل . لكن العجوزين ١ و ٢ يوجَّه إليهما إشراق غريب) .

العجوز ٢ : عافاك ، عافاك ، يا أوبيليبْرورْدا مازْلت تهتزّين اهتزازا ممتازا .

العجوز ١ : (ساخرة) ليس أحسن منك يا خينو فْليكْسا . مَنْ سيُصَدّق أنك أكبرُ مني بعام واحد فقط .

العجوز ٢ : أنا بلغتُ المائة . (كأنها تقول لها سرّاً) المسألة يا أوبيليبْرورْدا ، المسألة هي أن في رجليّ لا يوجد عظم ناتيء في إبهامٍ ، أو كَنَبٌ كما في رجليك .

العجوز ١ : لا تكذبي يا خينو فْليكسا . أتحسَبين أني لم أَرَ العظمين الناتئين والكَتَب في رجليك ؟ أَنَسيت أن أظفارك دارتْ وانغرزتْ في أخمص قدميك ؟ أنت كنت دائماً عرجاء . .

العجوز ٢ : ماذا أسمع ؟ أَتَسُبّينني ؟ مَنْ رأى مثل هذا الجنون ؟

العجوز ١ : الحقيقة ، في هذا الزمن العاسر بالرعب والأصوات من الأحسن أن تتخلصي من تلك الخطاطيف . اجلسي هنا معي . انت تحملين دائم مِقَصّاً .

العجوز ٢ : نعم ، لكني أستعمله في أشياء أخرى .

العجوز ١ : أشياء أخرى ؟

العجوز ٢ : مَنْ يدري ؟ !

العجوز ١ : أعطني المقص .

العجوز ٢ : لا .

العجوز ١ : أعطني . (العجوز ٢ تُخرج مقصاً كبيراً مثل التي تُستعمل في جَزّ الصوف) في أي شيء ملعون سيفيدك الآن ؟ إفْرِضي أن الضفدع الغليظ ظهر .

العجوز ٢ : إذا ظهر أَقْتُلُهُ بالمكنسة ، أو أَفْقَأُ عينيه بالمقص .

العجوز ١ : عرفْت ، عرفت ، ولكن افْرِضي أنه ظهـر ، هكذا ، عـلى غفلة ، بفَيْلَق بكامله .

العجوز ٢ : إذن أطير . لذلك عندي أيضاً مكنستي .

العجوز ١ : نعم ، نعم ، ولكن في بعض الأحيان لا بد أن نجري قبل أن نطير ، وأنت لن تقدري . الجَرْي ليس مثل الرقص. أعطني المقص .

العجوز ٢ : لا ، لا . يمكن أن أتنـازل عن كـل شيء إلا أظفـاري . أَسَكِـرْت يـا أوبيليبْروزْدا ؟ أَتَرْضَيْنَ أنت على أن أحلِق شاربك ، أو أُزيل شُعَيْرات ذاك الثُؤْلول ؟

العجوز ١ : سأقاسي كثيراً عندئذ . لكن أمري مُخْتلف يا خينو فْليكْسا . هذه الشّـامَة بالشعيرات تُزَيِّنُ وجهي . أنا كذلك وصيفة الملكة ، بحالِك .

العجوز ٢ : الملكة ، الملكة . ومتى تسمح لنا جلالة الدُّمْيَة بأن نَرَاها ؟ أين يمكن أن تكون في هذه الليلة ساعَيَةً ؟

العجوز ١ : (محركة يديها كجناحين) في سفر . لا بد أنها تُعِدّ شيئاً حسنا . (بغضب) ولكن لا تَبْعُدي عن الموضوع يا مَكارة ، أعطيني ذاك المقص بسرعة . (تهجم عليها لتأخذه منها) .

العجوز ٢ : (مقاومة) لا . لا .

العجوز ١ : سأُقَلّمُ أظفارك ، أو أقلبعها من الجذور ، كما تعمل محاكم التفتيش (**) (من

آخر القاعة يأتي نهيق ممتد) .

العجوز ٢ : (صارخة) بيريكو . بيريكو . جئتَ في الوقت المناسب . أنقذْني .

العجوز ١ : (تُسقطها على الأرض وتضربها) المقص . المقص . أقتلك . أخرج أحشاءك . أفقأ عينيك .

العجوز ٢ : مجنونة . مجنونة . سكرانة . يا امرأة حَبَّلَهَا تَيْس . (وصلَتْ على قائمتين هيئةٌ في شكل حمار) .

الحمار : (صوت نهيقيٌ ، بطيء أجَش) ماذا جرى هنا ؟ ماذا جرى ؟ لماذا تصرخان وتُخَمِّشُ كل واحدة منكما الأخرى ؟ هذه الليلة ليست للخصام وإن كانت كذلك في الواقع .

(العجوزان تنفصلان)

العجوز ٢ : (باكية) بيريكو . آه ، يابيريكو . هذه السكرانة تريد أن تُقَلِّم أظفاري . وأنا لا أقدر أن أتركها تعمل ذلك . أظفاري ما مَسَّها أحد قط . حتى أنا لم أمسها .

الحمار : لا بد أن نقتل الفرنسيّين
بأظافر أرجلنا .
والذين ليست عندهم أظفار ،
ليفعلوا ذلك بالأظلاف .
لِتُعْطِ المَثَلَ الحيواناتُ
مقاتلةً بشجاعة .
لتُقاتِلِ الحمير ، لتقاتل الديوك .
لتقاتل الدجاجُ والجِياد .

العجوز ١ : ولكن هذه لا تقدر ، انغرزت أظفارها في أخمص قدميها .

الحمار : لِتَنْزِلْها من هناك بلاخوف ،
ولْتُفَتِّشْ عن شحاذ ماهر .
عشرة أظفار تساوي عشر مَواس ،
وكذلك عشرة أكفان .

العجوز ١ : سيقبضها الفرنسيون الملاعين . فهي لا تقدر أن تطير .

الحمار : إذا لم تسكتي يادودة عجوز
فإني سأقلع ثؤلولك .
إذا كانت لا تقدر أن تطير
فعلى ظهري أحملها

(العجوز ٢ تقفز بمكنستها على رِدْف الحمار ، ويتوارى الاثنان في نهاية

القاعة وسط نهيق وقهقهات . العجوز (تغرق في ظُلَيْل المتراس ضاحكة ضحكاً خافتاً . ينير شعاعٌ من الضوء الساطع مقدمة الخشبة . من الجانب الأيمن يدخل رئيس الملائكة سان غَبْرييل [٥٦] باكياً ، لابساً حلة لونها ورديّ شاحب . أحد جناحيه مكسور) .

غبرييل : ضَيَّعْتُها ، ضيعتها . اختفَتْ عن ناظري لما كنت سأقول لها الرسالة . كانت بدايتها : نَجّاك الله يا ماريا . [٥٧] ولكن عاصفة عارمة مصحوبة بظلام دامس غطّى كل شيء ، قطعتْ كلماتي . نجاك الله ياماريا . أين أنت يا سيدتي ؟ أين سأذهب لأفتش عنك ، أنا الحمامة المسكينة الضالة ، بجناح مُكسّر وبلا هديل ، وخيط الذاكرة قُطع ؟ كيف كانت الرسالة الإلهية تستمر ؟ (يَتَهَجّى ، باذِلاً مجهوداً ليتذكر) نجا ـ ك الله يا ـ ما ـ ريا . أوه . ياهذا الرسول التافه الذي يتحول الضوء أمامه ظلاما ، والذي بينما يبشر بالشمس لا يبقى بين يديه غير زجاجِ ليل بلا مُعان . نجاك الله يا ماريا . (يبكي ووجهه مغطى بيديه . يظهر من الجانب الأيسر رئيس الملائكة سان ميغيل . يلبَس حلة لونها أحمرُ قانٍ وفي يده سيف) .

ميغيل : (متوقفاً) غبرييل . (يقترب منه حتى يَحُطّ يده على رأسه) إرْفَعْ جبهتك ياصديق . لماذا هذه الدموع ؟ جاوِبْني .

غَبْرييل : لأني ليس لديّ مَنْ أُودِعِ عنده رسالتي .

ميغيل : رئيس الملائكة يجب ألاّ يبكي . من سيتحمّل أن يكون أجملُ المخلوقات وأكثرها إشراقا بِوَجْهٍ يُقَنِّعه البكاء ؟

غبرييل : أجملنا كان أبليس . .

ميغيل : كان . . حقاً . ولكني وأنا في طليعة فيالقي ، غَرَّقْتُه في الجحيم بهذا السيف الذي تراه . أما الآن فهو أكْرَه الملائكة .

غبرييل : لكنه ليس في مثل التعاسة التي أحس بها هذه اللحظة يا ميغيل .

ميغيل : أنت تهذي . يا صديقي المسكين .

غبرييل : هو الآن يحترق ، يُنَفَّذُ فيه الحكم . أما أنا فحكمي سيبدأ تنفيذه الآن . وأنا خائف . .

ميغيل : حكمك ؟ ماذا تقول ؟ تكلّمْ . أنا أخوك .

غرببيل : نجاك الله يا ماريا . أيّ عقاب أَقسى مِنْ فَقْد الطفلة التي كنتُ ذاهباًلأُبَشّرها بأنها ستكون أَكْثَر النساء مباركةً ؟ (متألما ، لامساً بيده الجناح المكسور) آي .

ميغيل : ماذا يؤلمك ياغبرييل ؟

غبرييل : يؤلمني أني ربما لن أستطيع الطيران أبداً ، وسأضطرّ إلى البقاء مسجوناً في أرض

الشياطين هذه . (يُريه يده المدماة) أُنظُرْ .

ميغيل : دم .

غبرييل : أنا سقطْتُ إلى الأبد . أحد جناحيّ مكسور من جذوره . مع طيراني كان ينزل الفرح ، فوقف الكُرْه في طريقي . لاأدري ماذا وقع هذه الليلة .

ميغيل : جيوش الشر تمشي في العالم من جديد حرّةً طليقة . جاءت حتى هذه الأرض بالتلف . ولكن لا تخفْ . سيفي يدافع عنك . . هيا .

غبرييل : نجاك الله ياماريا ، يجب أن تساعدني في التفتيش عنها أوّلاً . (يتكيء على كتف ميغيل الذي يمسكه من خَصْره ، ويبدأ رئيسا الملائكة خروجهما من الخشبة) .

ميغيل : أنا عارِفٌ أننا سنجدها . إمْشِ .

غبرييل : أتكون مصابة بجرح خطير مثلي ؟ ربما تكون ميتة . . آه ، ياليلة ظلماء للجريمة ، أين أنا يا ميغيل ؟

ميغيل : هيا ، احْنِ رأسك جيداً على كتفي . خَلِّني أقودك أنا .

غبرييل : نجاك الله ياماريا . (يختفيان . تبقى الخشبة في ظلام . تُسمع ممتدةً صفارةُ الانذار معلنة وجود طائرات مُغيرة . يمُرّ الميليشيان ١ و ٢ ، الظلام تضيئه البطارية) .

الميليشي ١ : الطائرات يارفيق . هذه الليلةُ أَرَتْنا كل شيء .

الميليشي ٢ : أية حارة ستُصيبها القنابل ياتُرى ؟

الميليشي ١ : هم لا يفرقون بين حارة وأخرى .

الميليشي ٢ : مازالت السراديب عامرة باللوحات ، وهي جاهزة لتبدأ رحلتها .

الميليشي ١ : ستكون جريمة لو . . . (يختفيان . لمّا يُشعَل الضوء ، يزداد من جديد صفير الانذار في المتراس ، ويسمع في اتفاق معه صخب جهنّميّ يُحْدثه الصرير الفظيع لنُفَيْرات ، ونواقيس خشب ، ومحكّات ، وطَنْجَرات ، وقيثارات ، وطبول ، وصفارات تحملها جماعة كبيرة ـ تشبه تلك التي سمّاها غويا « جنازة السردينة » ـ تتقدم آتية من نهاية الخشبة . في طليعة الجماعة يتمايل شخص بقناع دبِر ، حاملاً راية في أعلاها يَفْتَح جناحيه طائر في منتهى الشناعة ـ مزيج من عُقاب ونسر ـ وفوقه توجد حروفُ هذه اللافتة : « الموت للنسر آكل اللحوم » ووراءه يوجد شخصان مُقَنَّعان بأثواب نسائية ، يرقصان على إيقاع الآلات الناشرة وهذه الأغنية :

اضرِبْ لتضرِبْ ،

اضربْ ضربا .
اضربْ اضربْ
اضربِ الآن .

اضرِبِ الآن ، اضرِبْ ،
اضربْ الطبل .
عاش الغناء .
والموت للخائن .

هم جماعة الكسيحين ، جماعة الفقر والجوع الأسود الإسبانيّ . بعضهم يحملون ـ زيادة على أشيائهم الموسيقية ـ أوتاداً ، رافعين إياها ، وآخرون يُتَوِّجون رؤوسهم بكراسي مكسّرة ومِبْوَلات . يسير مُذَنِّباً الموكب شيء ، أو شخص ، مغطى كله بخِرْقَة على مَتْن هَيْئَة سوداء تماماً ، تُمَثِل تَيْساً بقرنين كبيرين مَلْويين . إلى جنبه يمشي شخص آخر ، مغطى تماماً ، أيضاً ، على كرسي قديم بمساند تحمله العجوزان ٢ و ٣ .

العجوزان تحملان مكنستيهما مربوطتين على الظهر . وجه العجوز ٣ يخفيه نصفُ قناع . صفارة الإنذار صمتَتْ) .

الأقطع : اللعنة . اللعنة . ما هذه الفتنة ؟

العجوز ٣ : لا تحزَنْ يا أُقَيْطِع . الضجة ضعيفة بالنسبة لِما سيتفرقع لَمّا تعرف مَنْ أنا وبمن جئنا .

الأقطع : هلّا قلتُمْ لي لماذا جئتمْ بهذا العدد من الصفارات ونواقيسِ الخشب في ليلة كهذه ؟

العجوز ٣ : ستبول إذا قلتُ لك لماذا .

الراهب : جئتِ من بالوعة الجحيم ، من بَلّاعة الشيطان . يا مُقَنَّعَ فُحْش .

العجوز ٣ : أسْكُتْ يا محترَم ، لأنك سترقص على رأسك . بفخذيك عاريتين ، وعَوْرَتك معروضة ، لَمّا تعرف مع مَنْ تتكلم .

العجوز ١ : يا خينوفْليكْسا ، ياخينو فْليكسا ، سأنفجر . سيتفرقع الثُؤْلول من شدة رغبتي في أن أعرف مَنْ هذه .

العجوز ٢ : اصبِري ثُبَيْنِيَةُ يا أوبيليبْرورْدا . تَضْييعك الحُمِّصَةَ المُشْعَرة جريمة .

الشحاذ : هيا ، بسرعة انفُخْ يا ضفدع من مِشْفَرك .

الأعمى : تَكَلَّمْ .

الماخة : حَيِّدي القناع .

الجميع : أرنا وجهك . أرنا وجهك .
الطالب : يكفي . خلّوا الأقطع يتكلم

المصارع : أوّلاً أريد أن أقول شيئاً .
المعدم : أنت اطعَنْ لسانك بسيفك . .
العجوز ١ : خي ، خي . ستكون الطعنة المفيدة الوحيدة في حياتك (يضحك الجميع وسط الضجة الحادة لصفاراتٍ ونُفَيْرات) .
الأقطع : خلّوني أتكلم . السكوت . ليست هذه ليلةَ مَرَح .
العجوز ٣ : أنا وأنت مُتَفاهمان . تحت أمرك .
الأقطع : (بحزم) حَيِّدي هذا القناع .
العجوز ٣ : سمعاً وطاعة يانقيبنا العظيم . (تُزيل نصفَ القناع كاشفة عن وجه ساحرة مُفَزِّع . سكون) ألا تعرفني ؟ أنا الملكةِ .
العجوز ١ : إنْغورْد يغونْدا . إنْغورْد يغونْدا هذا ما خَمَّنْتُه أنا . ولكن يا للجمال الذي جئت به قِفْ وقفةَ طاعة أمام ملكتك الحقيقية يا سيدنا النقيب .
الأقطع : كفاية من هذا الخِراء . بسرعة . يا إنْغورْديغارْدا ، أو كما تُسَمَّيْنَ ياشيطان ، وأنت يا أوبيليبْرورْدا : أيّ شيء تغطيانه في هذا الكرسي المفكك ؟
العجوز ٣ : يمكن للنقيب أن يكشف اللثام . هيا ، تَشَجَّعْ . (صمت . الأقطع ينزل بقفزة من على المتراس ، وينْزِع الخِرْقة التي تُغطّي الهيئة ، كاشفاً النقاب عن دمية عجوز ذات وجه مُصْفَرّ ، وشعر مُشعّث ، عليها ثوب طويل أسود مُطَرَّز)
الأقطع : (بذهول) سيدة دون كرلوس الرابع . الملكة ماريا لويسا .
الجميع : (في شبه همس) اَلْقَحْبَة العظيمة . (الأقطع يَتَوَجَّهُ محاطاً بصمت جديد تام إلى التيس الذي يتراجع خطوة ، مطلقاً خُوارا) .
الأقطع : مالك أنت ياتيس ؟ تُقابِل بالشراسة ، هه ؟ إهْدَأْ . (يُمسكه من قرنيه الملويين ويجعله يجثو . ثم يُزيح الغطاء عن الهيئة التي تركبه فيظهر ضفدع ضخم بعينين جاحظتين ، وملامح آدمية ، لا بساً زيّاً عسكرياً : سيف في الحزام ، ووسام كبير يتدلى على صدره(إضافة الى أوسمة أخرى .) وَيْ . ولكن هذا ما هو نابوليون بونابرت . (بعد سكوت قصير جداً) هذا دون مانويل غـودُويْ . (بسخرية ،) القائد الأعلى ، (٥٨) أمير السلم (٥٩) ، الشوّريثيرو . (٦٠) .
الجميع : (بأصوات خافتة) فُتْحَةُ السروالِ العظيمةُ للملكة .
صوت : الموت للخائنيْن .
آخر : لنأخُذْهُما إلى المشنقة .

الجميع : الموت ! الموت .

الأقطع : شعبَ مدريد ، مُتَطوِّعي هذا المتراس ، سيطلُع الصباح بعد قليل . يجب ألا نضيع الوقت . لِنُحاكم الاثنين محاكمة قصيرة جدا ونُصْـدِرْ حكمنا . ولكن أوّلاً ، ليؤكد كلّ واحد الحكم ، لِيَقُلْ كل واحد منا أوّلا ما يجب أن يقوله لهذا الزوج من الغشّاشين ، اللذَيْن كانا حتى وقت قريب مُتَوَّجَيْن بالدم والجـوع الإسبانيَّيْن .

الطالب : (من أعلى الأكياس ، ببعض تحَذْلُق وبفصاحة) . ياسيدةَ أكثر الملوك قروناً في تاريخنا كله [٦١] ، يا أميرَ السلم ، أيها القائد الأعلى للمملكة الْمُجَسَّدُ مِنْ جديد عن جدارة في هذا البطن الحقير لضفدع : الشَّنْقُ قليل بالنسبة لكم ، يا من أفْقَدْتُمْ بلدنا الاعتبار أمام أُمِمَ الأرض جميعا . أنت أيها السيد المكروه المحتقَر المنافِق ، أنت في وقت واحد الغازي والمغزو ، الفاتح والمفتوح ، الشرّ الفرنسيّ والأسوأ الإسبانيّ ، أنتما معا على اتفاق لإطلاق أشنع أنواع العبوديّة على شعب من أقوى الشعوب ، وأكثـرها رجـولة ، وأقـواها اشتعـالا في حب حريتهـا واستقلالها . تَذَكَّروا نومانْثيا [٦٢] ودون بيلايو [٦٤] العظيم عِزّ كوبادونْغا [٦٥] .

صوت : هذا يكفي . ممتاز . ليتكلمْ آخر . ليس هذا وقتَ خُطَب .

الطالب : (وقد خنق اللغط كلامه) . أطلبُ المشنقة ، نعم ، ولو أني أريد أن أطلب منك كذلك أن يُجرّوا على الأرض قبل الشنق .

أصوات : آخر . آخر .

الشحاذ : أيها المواطنون . مَنْ يتكلم معكم إنسان مُغْتال . الشعب له حاسةُ شمّ جيدة . عنده خطم كلب . يعرف جيداً أنهم يخدعونه . فهمه ضعيف أمام الخُطَب ، لكنه لا يخطىء الآن لما يطلب حبل المشنقة لعنقيْ هذين الخائنين

أصوات : إلى المشنقة . إلى المشنقة .

المعدم : ذات صباح أفاق الشعب بلامَلِك ، أفاق فوجد نفسه مَبيعاً ، مُحاطاً بغـزاة أجانب ، متروكاً لا يُعوِّل إلا على قوّته الذاتية . هذان ،وآخرون مثلهما ،الذين كانوا في قصر يأكلون دماءنا ، ويحلِفون أنهم حُماتنا المخلصون ، هؤلاء أسرعوا للجُثُوّ عند رجليْ جلادنا . أنا كذلك أطالب بالمشنقة قصاصا . تكلمَ معكم أحد المُعْدَمين رَمْياً بالرصاص من طرف المارشال مورا [٦٦] .

اصوات : الموت . الموت .

الماخة : (بوقار وسخرية ، مُحَيية بإحناء رأسها أمام دمية الملكـة) . أيتها السيـدَة الشريفة : رافَقَتْكُم السلامة . لا يموت الشعب فقط . جاء دوركم الآن وأنتم تخاصِرون عشيقكم . موتكم لن يكون بجرح خالص لموسى ولا بطلقةِ بندقية .

موت كهذا مُخَصَّص لنا نحن الرُّعاع . أنتم يا صاحبة الجلالة ، وأنتم ياسمو الأمير ، ستُشْنَقون عاليا كما يَسْتأْهِل نسبكم العالي جداً .

أصوات : الشنق . الشنق .

العجوز ١ : (متوجهة إلى العجوز ٣ ، محنية رأسها تحية) إنْغورْديغوندا ، أنت تستحقين ذلك . الآن ستكونين فعلا الملكة الحقيقية لـلأراضي الاسبانيـة . ما أَسْمَن الطيور التي صِدْتِها ، أَبُوسُ قدميك بكل تواضع . هذا سيخفف من شَرَتِك .

المصارع : (يقفز قفزة ، هاجماً) خَلّوني وحدي . اخْرُجوا من الميدان (ينطلق عزف ممتد لنُفَيْر ، مُقَلِّداً نَفيرَ الكوريدات [٦٧] . يتوجه المصارع بالسيف في يده ، وسُتْرة المصارعة على ذراعه ، نحو دمية الملكة ماريا لويسا ، ويرفع القبعة إلى الأعلى مهديا إياها المُصَارَعة التي سيقوم بها) . [٦٨]

يا عاهلة خراب ،
يا عشيقة الشوريثيرو ،
لن أعود مصارعا
إذا لم أُلْقِهِ إلى الجحيم .

(يستفزّ التيسَ وسط الصمت .) هيه ، طورو [٦٩] . هيه ، هيه . هيا ، تعال . تعال رأساً وبهدوء ، حذار . إذا رميتني بالضفدع فإن الطعنة ستكون لك . (التيس يخور خواراً ممتداً ، وينطلق مارّا تحت السترة .)

الجميع : أولي [٧٠] .

المصارع : (وهو يصارعه بالموليطة [٧١]) هيا . هاك خُدْعة ساعدَتْها استدارتي ، هذه لأنك مكّار . هاك أخرى مِنْ راسٍ قرن إلى آخر ، وهذه لأنك جبان . هاك أخرى مستديرة ، طبيعية ، هذه لأنك خائن ومجـرم . خُذْ خـدعة أخـرى تَمُرّ فـوق رأسك ، وهذه لأنك مشنوق وقائد أعلى .

الجميع : ممتاز . (المصارع يستعدّ ليتصنّع عمليةَ قتلِ الثور في المصارعة . صمت) .

العجوز ٣ : (بسخرية) أوبيليبْسرورْدا ، خينو فْليكْسـا : أَمْسِكا الملكـة كي لا تسقط . تشجعي يا بُنَيَّتِي . لا تفقدي وعيك . كثيرون انتهوا هكذا ، لأنهم أحبّوا حمارة .

المصارع : طورو . إيب . (يرسم الطعنة في الهواء ، فوق رأس الضفدع ، فيسقط التيس متدحرجاً على الأرض ، والضفدع مازال ملتصقاً بظهره وسط تصفيقِ وضجيج الحاضرين .)

العجوز ٣ : (لدمية الملكة) كيف أنت ؟ مانولوك تدحرج كشجـاع . تعالي وعـانقيه ، فعناقك إياه في هذه الشِّدّة الأخيرة سيكون أَحْلى مذاقاً من الذي كنت تُسَعِّرينه

به على السرير المَلَكيّ . (التيس يقوم . العجوزان ١ و ٢ ترفعان دمية الملكة . تذهبان بها وتُجْلِسانها على ظهر التيس ، جنب الضفدع . تربِطانها بعناق وثيق) هكذا ، الأمر الآن ما هو قالٌ وقيلٌ . معاً ، كما كنتما دائماً ، ولكن أمام أنظار الشعب .

فَرْد مِنْ المجموعة: (وهو يُزيل المبولة الموجودة على رأسه ، ويجعلها على رأس الضفدع) أما كُنْتَ تتوق إلى التاج ؟ ها هو الآن على رأسك . يمكن أن ينفعك كذلك إذا شعَرْتَ بألم في مصارينك .

العجائز ١ و ٢ و ٣ : (وهُنّ ينحنين احتراماً) نحن عند قدميْ جلالتكم العظمى .

صوت : الموت لعاهل الأراضي الإسبانية الجديد .

اخر : إلى المشنقة . (وسط ضجة الصرخات والحَكّ الصّارّ للموسيقيين يبرزأعمى المتراس) .

الأعمى : (يغني عازفا على قيثارته ، بينما المقنعان اللابسان أثواباً نسائية يرافقانه راقصين) .

أيتها السيدة العظمى
ذات البطن الراكضة على فرس ،
مالِكة ستكونين
مِنْ حلقها معلقة .
لتسقُطْ تلك اليد .
فأنا الآن مالكي الوحيد هو شعبي .

كسيح من المجموعة : ترافقه المجموعة أيضاً)
ياباليدو الشيطان
ياضفدعاً ملعوناً ،
فُتحة سروالك المفتوحة لا تساوي الآن شيئا .
ليسقُطْ ذاك السيف ،
فعند وزير مشنوق لا يساوي شيئاً .

أصوات : ليسقُطْ . ليسقُطْ .

الراهب : (بصوت وَعْظيّ) ، أيها الزانيان الفاسدان فساداً مطلقاً ، لا تنتظرا أن أبَرِّئكما . ستذهبان بلا تَكْفير لتتمرّغا إلى الأبد في الأغطية النارية لجهنم .

الأقطع : السكوت . السكوت . الآن جاء دوري . أيها الميليشيون ، يا حماة هذا المتراس المدريديّ الكبير . أيها الشعب المسكين الذي وطئته الأقدام ، ها أنتم

سَمِعْتُمْ . أَأَنْتُمْ متفقون مع الحكم ؟

الجميع : نعم . .

الأقطع : إذن هاهم بين أياديكم . هذا ما بقي لنا منهم : دميتان فظيعتان من الْخِرَق ، ولكن في الوراء ، وراء ظهريهما ، يوجد تَسْليم إسبانيا للنهب الأجنبيّ ، التسليم الأكثر إذلالاً . يوجد خراب أراضينا ومحاصيلنا ومواشينا ، يوجد استعباد نسائنا وأبنائنا ، توجد السجون والإعدامات . مَنْ كان ذاك الذي حاول أن يَتَحَزَّم بعرش ملوكنا وعلّق لنفسه لافتتي « القائد الأعلى » ، و « أمير السلم » النبيلتين ، خارقاً ذاك السلم نفسه ، طماعا شريكاً لأشدّ مَنْ كُرِهَ مِنْ مُدَمِّري الشعوب ، لُمريق دماءٍ غزيرة ؟ وماذا يجري الآن ؟ يجري أننا جاءنا صديقه المنافق مرة أخرى ، موّلاه الذي لا يشبع ، الضفدع الحقيقيّ ـ هذا النسر آكل اللحوم ـ ، جاءنا مناديا بالموت عند الأسوار البطلة لعاصمتنا الاسبانية . الآن سيطلع الصباح . لنُسْرِعْ . لنعلّق بسرعة في الأعلىٰ هذين الرمزين المعفونين للخلاعة والطغيان . لن يرجعوا أبداً ، لن يطأوا أبداً هذه الأرض إذا عملنا جميعا علىٰ ان يكون متراسنا مَنيعاً !

(يبدأ دقّ الطبول بطيئا . الشخص ذو القناع الكبير ، حامل الراية ، يبدأ المسيرة صوب المتراس . خلفه يمشي التيس ، وعلىٰ ظهره الدميتان ، وحوله الساحرات الثلاث بمكانسهن . يتبعهم الأقطع ، والراهب ، وباقي شخصيات الرسم المطبوع . وسط الصمت الذي لا يَخْرِقُه إلا دقّ الطبول يبدأ الدويّ البعيد للمدافع المضادة للطائرات ، وانفجارات القنابل الاولىٰ . الموكب لا يتأثر في صعوده . في أعلىٰ المتراس تسلم العجوزان ٢ و٣ الأقطع مكنستيهما . تُسمع الآن أصوات مُحركات الطائرات فوق سقوف المتحف . العجوز تقطع بمقصّها الشعر المُشَاقِيّ للملكة . الأقطع يُدْخل العقدة المنزلقة في عنقي الدميتين ، يساعده المعدم والشحاذ . الملكة ماريا لويسا ، والقائد الأعلىٰ ، عشيقها ، يُعَلَّق جسماهما في المكنستين المغروزتين من العصا في اكياس التراب ، ويُرْمَيان في الهواء فيبقيان مُتَأرجحينْ مثل مِدَقّتين صامتتين لجَرَسَينْ . ينطلق من حناجر الجميع صياح مخنوق ، خليط من الدهشة والفرح ، بينما القنابل المحرقة تسقط في قاعات أخرىٰ لمتحف البرادو ، ويدخل ضوء الصباح وسط رَشْقَة من الزجاج المكسر عبر الكّوات الزجاجيات العالية للقاعة الوسطىٰ . المقطوع الرأس ، وكان وَقَفَ علىٰ حافة المتراس عند اشتداد القصف ، ينشد بصوت قويّ ، بينما ينزل الستار بطيئاً .)

المقطوع الرأس : مدريد ، مدريد . ما أجمل أن نسمع اسمك .

أنت مَلْطِمُ كلِّ أراضي اسبانيا .

الأرض تهتزّ والسماء مُرْعدة .

أنت تَبْسِمين والرصاص في أحشائك (٧٧) .

ترجمة محمد العشيري

إشارات :

(١) زوجة البرتي .
(٢) نسبة إلى غويا ، الرسام الاسباني المعروف (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨) .
(٣) لقب الدكتاتور فرانكو ، ومعنى الكلمة هو القائد الأعلى .
(٤) شحاذ السكاكين وغيرها .
(٥) ألـ MAJA هي إحدى شخصياتِ لوحاتِ غويا المعروفة (امرأة شابة فاتنة) .
(٦) مصارع الثيران .
(٧) رسام إيطاليّ (١٤٧٧ ـ ١٥٧٦) .
(٨) آلهة الحب والجمال في الأساطير الرومانية .
(٩) إله الخِصْب عند الفينيقيّين .
(١٠) إله الحرب في الأساطير الرومانية .
(١١) أو فيلاسكس ، رسام إسبانيّ إشبيليّ (١٥٩٩ ـ ١٦٦٠) .
(١٢) راهب ورسام إيطالي (أواخر القرن الـ ١٤ ـ ١٤٥٥) .
(١٣) الرسام المجهول عمل في أرغيس (إسبانيا) حوالي ١٤٥٠ . ولوحته الموجودة في البرادو عنوانها « قصة سان ميغيل » .
(١٤) لوحة « ديانا الصيّادة » لروبنس .
(١٥) الرسام الفلَمَنكي روبنس (١٥٧٧ ـ ١٦٤٠)
(١٦) رسام إيطالي (نحو ١٥١٢ ـ ١٥٩٤) .
(١٧) رسام إيطالي (١٥٢٨ ـ ١٥٨٨) .
(١٨) ٣ ماي عام ١٨٠٨ .
(١٩) الفتيات من الأحياء الشعبيّة المدريدية .
(٢٠) في لوحة « المرج » ..
(٢١) مصارعة الثيران . المجموعة لغويا .
(٢٢) لِغويا .
(٢٣) الحرب التي خاضها الشعب الإسباني ضد جيوش نابوليون .
(٢٤) غويا .
(٢٥) ملك إسبانيا مِنْ ١٧٨٨ إلى ١٨٠٨ .
(٢٦) الأميركية .

(٢٧) مانويل غودُويْ (١٧٦٧ ـ ١٨٥١) كان الحاكم الفعلي في عهد كرلوس الرابع ، وعشيق زوجة هذا الملك الإسباني .

(٢٨) ملك إسبانيا من ١٦٢١ إلى ١٦٦٥ . كان بيلاثكيث رسام القصر في عهده .

(٢٩) رسام كريتي عاش ورسم في ايطاليا وإسبانيا (١٥٤١ أو ١٥٤٢ ـ ١٦١٤)

(٣٠) رسام إسباني (١٥٩٨ ـ ١٦٦٤)

(٣١) رسام إسباني (١٥٩١ ـ ١٦٥٢)

(٣٢) رسام إيطالي (١٤٨٣ ـ ١٥٢٠)

(٣٣) شاعر إسباني (١٥٠١ أو ١٥٠٣ ـ ١٥٣٦) .

(٣٤) أبيات غرثيلاسو هذه ، والتي قبلها ، تحكي أسطورة فينوس وأدونيس . حزن الأولى على مقتل الأخير تحت نابي خنزير بري .

(٣٥) MOROS في الأصل (المفرد MORO) .. هذا الاسم يطلقه الإسبانيون على المغاربة بخاصّة . وعلى العرب والمسلمين عموماً . المقصودون في النص هم المماليك الذين جاء بهم نابوليون من مصر .

(٣٦) باللاتينية في الأصل ، معناها « أب »

(٣٧) باللاتينية في الأصل ، ترجمتها « إلى الأبد » .

(٣٨) بيوس الخامس القديس (بابا مِنْ ١٥٦٦ إلى ١٥٧٢)

(٣٩) هو الابن غير الشرعي لكرلوس الخامس ، ولد في ١٥٤٥ ومات في ١٥٧٨ .

(٤٠) معركة بحرية معروفة وقعتْ بين الأتراك والحلف المقدس (إسبانيا والبندقية والبابا) في العام ١٥٧١ . انتصر فيها المسيحيون .

(٤١) جَمْعُ المورو ، الكلمة هي MOROS كذلك ، المقصودون هنا هم أتراك معركةِ ليبانتو ، ومماليك نابوليون ، والمغاربة الذين جَنَّدَهم فرانكو لما أعلن الحرب على الجمهورية الإسبانية (١٩٣٦) .

(٤٢) تعني بالصلعة إكليل الرأس (الدائرة المحلوقة في قمة رأس الرهبان) .

(٤٣) عبارة لاتينية معناها : إِبْتَعِدْ ، أو ارجعْ إلى الوراء .

(٤٤) فينوس ، بحسب الاسطورة ، خرجتْ من زبد البحر .

(٤٥) جماعة دينيّة كانت تفدي الأسرى المسيحيين .

(٤٦) المقصودون هم المغاربة الذين شاركوا في الحرب الأهلية الاسبانية إلى جانب فرانكو .

(٤٧) المغاربة .

(٤٨) لوحة بيلاثكيث عنوانها : المهرج دون سِبَسْتِيان دي مورّا .

(٤٩) فيليبي الرابع ملك إسبانيا .

(٥٠) الترتيل لاتيني في الأصل تَرْجَمَتُه : يا ملكةَ الملائكة . يا ملاذ المذنبين . يا مغيثة المسيحيين . يا معزية المنكوبين !

(٥١) سياسي إسباني (١٥٨٧ ـ ١٦٤٥) . لما جلس فيليبي الرابع على العرش الاسباني عام ١٦٢١ وضع زمام إسبانيا في يده فحكم البلاد فعلياً لمدة ٢٢ عاماً . توجد لوحة للكونت ـ دوق دي أو ليباريس على حصانه في متحف البرادو ، رَسَمَها بيلا ثكيث .

(٥٢) اَلْبَليدو هو صاحب المكانة العليا لدى الملك عصرئذ .

(٥٣) الأبيات لأحد شعراء إسبانيا الكبار : فْرَنْثِيسْكو دي كيبيدو (١٥٨٠ ـ ١٦٤٥) . كان كيبيدو عَدُوّا لدودا للكونت دوق دي أوليباريس ، وأعماله طافحة بالنقد اللاذع لأحوال إسبانيا في عهده .

(٥٤) جعل الشاعر ، في النص الأصلي ، هذا البيت يوحي بمعنيين : معنى « أحسن جزء » ومعنى « بونابرت » (الامبراطور الفرنسي) .

(٥٥) هي المحاكم الدينية المعروفة .

(٥٦) الملاك جبريل .

(٥٧) مريم العذراء .

(٥٨) الكلمة الإسبانية هي Generalisimo وهذا هو اللقب الذي عُرِفَ به فرانكو.

(٥٩) أحد ألقاب غودويْ .

(٦٠) Choricero لقب يطلق على سكان إقليم إِكْسْتْريمادورا الاسباني ، وكان يطلق على غودوي لانتسابه الى هذا الاقليم .

(٦١) في إسبانيا (وكذلك في دول عربية) الزوج الذي تخونه زوجته يقال إنه زوج بقرنَيْن تشبيهاً له بالتيس ، وهذا هو المعنى المقصود في

كلام الطالب .

(٦٢) نومانْثيا ، إحدى المدن القديمة لشبه جزيرة إيبيريا (إسبانيا والبرتغال) . قاوم أهلُها الاحتلال الرومانيّ ، وفضّل عدد كبير منهم الانتحار على الوقوع في أيدي المحتلين (القرن الثاني قبل الميلاد) .

(٦٣) ملك قوطي (حكم من ٧٠٢ الى ٧١٠م .) لا يوجد في سيرته ما يُبَرِّرُ نَعْتَه بالخائن من طرف الطالب . ربما كان المقصود في كلام الطالب هذا أبناء بيتيثا ، الذين استدعوا المسلمين في شمال أفريقيا ليساعدوهم في حربهم ضد الملك القوطيّ رُذْريغو (٧١١ م .)

(٦٤) أحد الذين رفضوا الوجود الاسلامي في إسبانيا ، أسّس مملكة أستورياس في أقصى الشمال (٧١٨ ـ ٧٣٧ م .)

(٦٥) معركة كوبادونْغا ، وقعتْ في العام ٧٢٢ م . في أستورياس ، بين الأستوريين بقيادة بيلايو وجيش إسلاميٌّ . انتصر الأستوريون . المسيحيّون نسجوا حول هذا الانتصار أساطير عديدة .

(٦٦) مارشال فرنسي (١٧٦٧ ـ ١٨١٥) . عَيَّنه نابوليون بونابرت قائداً عاما للجيش الفرنسي المحتل إسبانيا . واجه ثورة الاسبانيين في الثاني من أيار (ماي) ١٨٠٨ بصرامة ، وأَخْمَدَها .

(٦٧) المفرد كوريدة CORRIDA وهي مصارعة الثيران .

(٦٨) هذا من تقاليد الكوريدات .

(٥٩) ياثور .

(٧٠) صيحة المتفرجين المعروفة في الكوريدات .

(٧١) هي قماش أحمر يُرهق به المصارع الثور .

(٧٢) الأبيات للشاعر أنطونيو مَتْشادو .

أرجوحة

صاموئيل بيكيت

آ ـ إمرأة في أرجوحة
ص ـ صوتها.

[ضوء يتصاعد على ـ آ ـ في مقدمة المشهد، وهي منحرفة قليلاً عن المركز، والأرجوحة ثابتة].

[وقت طويل].

آ ـ من جديد
[وقت. صوت الأرجوحة وحركتها في آن واحد]

آ ـ حتىٰ في يومٍ ، أخيراً،
في آخرِ نهارٍ طويلٍ
قالتْ لنفسها، قالتْ
لِـمَنْ من الآخرين
حانَ الوقتُ لتنتهي
[حان الوقت لتنتهي]
لتنتهي من التجوال هنا وهناك،
كلُّ عينٍ، كُلُّ جهةٍ،
في الأعلى، في الأسفل،
في إنتظارِ آخرٍ، آخرَ مثلهَا، كائنٍ آخر مثلهَا، نوعاً ما مثلها، جوَّالاً مثلها، هنا وهناكَ.
كلُّ عينٍ، كُلُّ جهةٍ،

النص التالي مترجم عن كتاب «كارثة ودراميات أخرى». وهو اخر ما صدر لصموئيل بيكيت. عن دار minuite الفرنسية، في نهاية العام ١٩٨٢

في الأعلى، في الأسفل، في إنتظارِ آخرَ، حتىٰ في يوم، أخيراً، في آخرِ نهارٍ طويلٍ، قالت لنفسها ـ لِـمَنْ من الآخرينَ، حان الوقت لتنتهي

[حان الوقت لتنتهي]

تنتهي من التجوال، هنا وهناك.

كل عينٍ ، كل جهةٍ ،
في الأعلى ، في الأسفل ،
بحثاً عن آخر ،
عن روحٍ واحدةٍ أخرى تحيا
جوّالة مثلها ، هناك وهناك ،

حتى في يومٍ ، أخيراً ، في آخر نهار طويلٍ قالت لنفسها - لمن من الآخرين ، حان الوقت لتنتهي ، تنتهي من التجوال ، هنا وهناك .

حان الوقت لتنتهي

[حان الوقت لتنتهي]

[معاً : صدى لـ « حان الوقت لتنتهي » يتوقف التأرجح . تنخفض الانارة]

[وقت طويل]

آ - من جديد

[وقت . الضوء وحركة الارجوحة معاً]

ص ـ حتىٰ أنها ، أخيراً ،
في آخر يومٍ طويلٍ قد عادت
أخيراً عادتً ، تقولُ لنفسها ، لِمَنْ من الآخرين ، حان الوقت لتنتهي
[حان الوقت لتنتهي]
تنتهي من التجوالِ هنا وهناك .

حان الوقت لتعودَ ،
لتجلسَ الى نافذتها
في مواجهة نوافذ اخرى
حتى أنها ، اخيراً ،
في آخر يوم طويلٍ تعودُ ، أخيراً ، لتجلس الى نافذتها ، ترفعُ الستائر المعدنية وتجلس هادئةً الى نافذتها

نافذةٍ وحيدةٍ
في مواجهة نوافذَ اخرى

نوافذَ اخرى وحيدةٍ.
كلُ عينٍ ، كلُ جهةٍ ،
في الأعلى ، في الأسفل ،
في إنتظار آخرَ ؛ آخر في نافذتها ؛ آخرَ مثلها ،
لروح اخرى تحيا ،
لروح اخرى واحدةٍ تحيا
تعودُ مثلها
في آخرِ نهارٍ طويلٍ ، تقول لنفسها ،
حان الوقت لتنتهي ،
تنتهي من الت جوال هنا وهناك .
حان الوقت لتعود
لتجلسَ الى نافذتها
هادئةً الى نافذتها
نافذةٍ وحيدةٍ
في مواجهة نوافذَ اخرى
نوافذَ اخرى وحيدةٍ .
كلُ عينٍ ، كلُ جهةٍ ،
في الاعلى ، في الأسفل ،
في انتظارِ آخرَ
آخرَ مثلها
نوعاً ما مثلها
روح اخرى تحيا ،
روح اخرى واحدةٍ تحيا .
[معاً صدى « روح تحيا » . توقف التأرجُح ، وانخفاضٌ بسيط في الانارة ـ وقت طويل]
آ ـ من جديد
[وقت . صوت مع حركة الارجوحة معاً]
ص ـ حتى في يومٍ ، أخيراً ،
في آخر نهارٍ طويلٍ
جالسة الى نافذتها
هادئة الى نافذتها
نافذةٍ وحيدةٍ
في مواجهة نوافذَ اخرى
كلُ الستائر مغلقةٌ ،

وما من ستارة مفتوحة إلّا ستارتُها
حتى في يوم ، أخيراً ،
فيِ اخرِ يوم طوِيلِ
كلُ عينٍ ، كلُ جهةٍ ،
في الأعلى ، في الأسفل ،
في انتظار آخرَ
ستارة اخرى مفتوحة ،
ستارة اخرى وحيدة مفتوحة
لا شيءَ آخرَ
أبداً لا يتعلق الأمر بوجهٍ
وراءَ الزجاج ،
بعيون جائعة مثل عيونها
لتَرى
لِتُرى
لا ستارة مفتوحةٌ مثل ستارتها ،
نوعاً ما مثل ستارتها ،
واحدةٌ ليس إلّا ،
وهنا كائنٌ آخرُ
هنا في مكانٍ ما
وراءَ الزجاجِ
روحٌ اخرى تحيا
روحٌ اخرى وحيدةٌ تحيا .
حتى في يوم ، أخيراً ،
في نهاية يوم طويل ،
قالت لنفسها :

قالت
لمن من الآخرين
حان الوقت ان تنتهي
[حان الوقت ان تنتهي]
جالسةٌ الى نافذتها
فيِ مواجهة نوافذَ اخرى .
كلُ عينٍ ، كلُ جهةٍ ،

في الأعلىٰ ، في الأسفل ،

حان الوقت لتنتهي
[حان الوقت لتنتهي]
[معاً صدى : « حان الوقت لتنتهي » توقّفَ التأرجح ، وانخفاضٌ بسيط في الانارة]
[وقت طويل]
آ ـ من جديد
[وقت . الصوت وحركة الارجوحة معاً]
ص ـ حتىٰ أنها في النهاية
في آخر يوم طويل نزلت ؛ أخيراً نزلت السلالم متشنجةً .
أنزلتِ الستائر المعدنية ونزلت إلى الأسفل تماماً ، لتجلس في الارجوحة القديمة ، أرجوحة أُمها .
طوال العام ترتدي السواد ،
ترتدي أجملَ ما تملك من السوادِ ،
وتذهب لتتأرجح
حتىٰ نهايتها
نهايتها ، أخيراً ،
باقيةٌ كما يقالُ ،
باقيةٌ كما يقالُ ،
باقيةٌ قليلاً ، ولكن بلا هجومٍ ،
باقيةٌ بلا هجومٍ ،
ماتت يوماً ، لاً ، ليلةً ،
ماتت في ليلة ، في نهايةِ يومٍ طويل ، في أرجوحتها وهي ترتدي أفضل ما لديها من السواد ،
رأسها مُستَرْخٍ في أرجوحتها ، وهي تهزُّها ، تهزها على الدوام ، حتى أنها ، في النهاية ، في نهاية يوم طويلٍ ، نزلت ، نزلتْ ، أخيراً ، السلالمَ متشنّجةً .
أنزلتِ الستائرَ المعدنية ونزلت إلى الأسفـل تمامـاً ، لتجلس على الأرجـوحة القـديمة ، وتؤرْجحَ نفسها .
تتأرجحُ .
العيون مغلقةٌ ،
تُغْلِقها هي التي طالما
كلُّ عينٍ ، عينٍ جائعةٍ ،
كلُّ صوبٍ

في الأعلى ، في الأسفل ،
هنا وهناك
في نافذتها
لمجرد ان تَرى
أن تُرى
حتىٰ في يوم ، أخيراً ،
قالت لنفسها ،
لمن من الآخرين ،
حان الوقت لتنتهي
تغلقُ النافذةَ وتنتهي .
حان الوقتُ لتهبط السلالمَ وهي متشنّجةٌ
إلى الأسفل تماماً
لتكون هي الآخَر ،
الروح التي تحيا لها وحدها
حتى انها ، أخيراً ،
في نهاية نهارٍ طويلٍ
نزلت السلالم متشنّجةً
أنزلت الستائر المعدنية ونزلت الى الأسفل ، تماماً ، لتجلس في الارجوحةِ القديمةِ ،
وتؤرجح نفسها .
تتأرجحُ ،
تقول لنفسها
لا
لن يتكرر هذا أبداً .
في الارجوحة أذرعٌ
تقول لها ، أخيراً ، أرجّحها من هنا
الحياةُ هُزْأَةٌ
ارجّحها هنا
أرجّحها هناك
[معاً صدى « أرجّحها هنا أرجحها هناك » تتوقف الارجوحة ، وينطفىء الضوء] .

ترجمة شوقي عبدالامير

أقواس

الثقافة الفلسطينية وسياسة اسرائيل

« في سياق عملي ، نظمت عدداً من الحلقات الدراسية حول قضايا راهنة لفتيان كانوا على وشك ان يجندوا لأداء الخدمة الالزامية . وقد قابلت في هذا الاطار عشر مجموعات في كل واحدة منها ٥٠ فتى ، يمكن اعتبارهم بمثابة عينة عشوائية ممثلة للسكان اليهود في اسرائيل . فالفتيان أتوا من جميع قطاعات المجتمع ، ومن جميع المجموعات الاثنية الموجودة داخل فئة أعمارهم . وبما أن هذا حدث بعد المقابلة التي اجريت في التلفزيون في ١ تشرين الثاني (نوفمبر) مع فنكلشتاين من الناصرة العليا ، فقد اخترت كموضوع للنقاش من ضمن مواضيع أخرى ، المواقف تجاه عرب إسرائيل . (أثارت حملة فنكلشتاين لطرد العرب من الناصرة العليا نقاشاً عاصفاً داخل اسرائيل - المحرر) . وقد قال جميع المشاركين في النقاش تقريباً إنهم يتماثلون كلية مع موقف فنكلشتاين العنصري تجاه العرب . وعندما جادلت بأن العرب المعنيين هم مواطنون تكفل لهم قوانيننا حقوقاً متساوية ، كان الرد النموذجي أنه ينبغي حرمانهم من المواطنية الاسرائيلية .

« وكان هناك في كل حلقة نقاش عدد من الفتيان جادلوا بأن عرب اسرائيل ينبغي تصفيتهم جسدياً ، بما في ذلك الشيوخ والنساء والأطفال . وعندما أجريت مقارنات بين صبرا وشاتيلا وبين حملة الابادة النازية ، اعربوا عن استحسانهم لما جرى في صبرا وشاتيلا . وصرّحوا بأمانه بأنهم يرغبون في ابادة العرب بأنفسهم ، دون اي احساس بالذنب أو وجع في الرأس . ولم يعبر أي فتى عن ارتياحه ، أو حتى عن تحفظات إزاء هذه الملاحظات ، ولكن البعض قال إنه لا داعي للابادة الجسدية ، ويكفي طرد العرب إلى ما وراء الحدود .

« ودعا كثيرون إلى تطبيق نظام التمييز العنصري المطبق في جنوب أفريقيا . واستقبلت فكرة أن عرب اسرائيل يعتبرون هذا البلد وطنهم بدهشة واحتقار . ورفضت كل الحجج الاخلاقية التي طرحت بهزء وسخرية . ولم يكن ابداً هناك في اية مجموعة مفردة اكثر من

اثنين او ثلاثة من الفتيان يحملون افكاراً إنسانية أو معادية للعنصرية ، وشعرت أنهم يخشون التعبير عن آرائهم علانية . واولئك القلائل الذين تجرّأوا على عرض وجهات نظر غير شعبية ، اسكتوا بالفعل فوراً ، وسط كورس من الصيحات »

هآرتس ، ١ كانون الثاني (ديسبمر) ١٩٨٣ .

(رسالة إلى المحرر من د. شلومو ارئييل) .



يعكس النص اعلاه نيّتين اسرائيليتين محددتين تجاه الثقافة والشعب الفلسطيني ؛ والأهم من ذلك أنهما ليستا نيّتين مجردتين . إن نظرة خاطفة إلى التاريخ الفلسطيني على امتداد العقود الستة الحالية تظهر بوضوح ان الشعب الفلسطيني خضع لعمليتين حاسمتين فريدتين ميزتا التجربة الفلسطينية في القرن العشرين ، وتشكلان اليوم الاساس لمظهر مهم من مظاهر الكفاح الفلسطيني . وهاتان العمليتان التاريخيتان هما الاقتلاع من الارض والتشتت . إن شعباً عاش على ارضه التاريخية منذ الأزل ، وأنشأ هوية ثقافية فلسطينية متميزة ، ومؤسسات اجتماعية واقتصادية ، وانماطاً اجتماعية وثقافية فلسطينية محددة ، يجد ، الآن ، نفسه وقد سُلب منه اكثر من سبعين في المائة من ارضة التاريخية ؛ ويوحي النصّ [الوارد اعلاه] وسياسة اسرائيل باستمرار عملية تجريد الفلسطينيين مما تبقى من ميراثهم القومي . و إضافة إلى عملية الاقتلاع القومي الفريدة هذه تواصل اسرائيل اتباع سياسة تدمير قاسية لكل تعبير مادي عن ذلك الميراث القومي . فهي لم تقم بمحو اكثر من اربعمئة قرية ومدينة فلسطينية في الأعوام ، بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ فحسب ، بل وأيضاً هي مستمرة في تدمير أي أثر مادي لوجود حضارة فلسطينية في المنطقة المعروفة الآن باسم اسرائيل ، وتوسع عملية المحو هذه لتشمل المناطق المحتلة .

وإضافة إلى عملية الاقتلاع ، من الواضح تماماً أنه كانت هناك عملية تشتيت للشعب الفلسطيني ، وهذه العملية ، رافقت عملية الاقتلاع منذ بدء استيطان المستعمرين الصهاينة ، فالذين استوطنوا الارض لم ينفذوا استيطانهم في « أرض دون شعب » . وعندما حصلوا على الأرض ، بوسيلة قانونية ، أو بوسائل اخرى ، طردوا منها الفلاحين الذين كانوا يقومون بزراعتها ؛ وفيما كانت هذه العملية بطيئة في بداية الاستيطان الصهيونية فإنها تسارعت كثيراً في أعقاب الحرب بين الطائفتين [اليهود والعرب] في العام ١٩٤٨ ولاحقاً . والحقائق اليوم واضحة : أقلية من الشعب الفلسطيني تعيش الآن على أرضها التاريخية . وفي الحقيقة تشير تقديراتنا إلى أن الذين بقوا في فلسطين تبلغ نسبتهم ٤٢ ٪ من الشعب الفلسطيني . أما الباقون ، الذين يبلغ تعدادهم تقريباً ثلاثة ملايين ونصف المليون نسمة ،

فهم يعيشون في الدول العربية المجاورة ، وفي مختلف أنحاء العالم ، وقد يكون من المهم الاشارة إلى أنهم « معروفون » بصفة فلسطينيين ، بغض النظر عن مكان وجودهم اليوم ، ولكن ليس بصفة مواطنين من فلسطين . إذن ، بمعنى ما بالغ الاهمية ، يدور الكفاح الفلسطيني الآن حول هاتين المسألتين الخطيرتين : من جهة يحاول الفلسطينيون أن يوقفوا سير هاتين العمليتين على أمل ان يعكسوا اتجاههما بعد ذلك ، ومن جهة اخرى يحاولون استرداد مكانتهم القومية ليعاودوا الانشغال بتأكيد الثقافة الفلسطينية .

ولكن هناك جانباً آخر للنص الذي اقتبسناه أعلاه . فبينما نية اسرائيل وسياستها واضحتان - الاقتلاع والطرد - فإنه من الواضح ، أيضاً ، بشدة ، أن الاسرائيليين ، المشبعين بقيم الصهيونية وإيديولوجيتها ، يبنون سياستهم على أساس الانكار بأن فلسطين تشكل الوطن القومي للشعب الفلسطيني . وسواء أكان الاسرائيليون يصدقون هذا الانكار أم لا ، فإن نيتهم واضحة : إذا لم تكن فلسطين وطن الفلسطينيين ، فانهم لا يمكن ان يكونوا أنشأوا ثقافة في ذلك الوطن ، وبالتالي لا وجود لمثل هذه الهوية الثقافية الفلسطينية المتميزة التي تشكل أساساً ضرورياً للمجتمع السياسي ، والتي تؤكد الحاجة لانشاء دولة مستقلة تحافظ على هذه الثقافة وتطورها . وكي لا يعتقد أحد أن هذه مقولة ظهرت حديثاً على ألسنة الاسرائيليين الصهيونيين ، فإنني أود الاسراع إلى تذكير القارىء بأن الحركة الصهيونية انكرت تاريخياً ، ومنذ البداية ، وجود شعب فلسطيني ، في فلسطين ، وعندما اتضح أن ذلك مجاف للحقيقة تماماً سارع الصهيونيون إلى الاعتراف بوجود « شعب في فلسطين » ، ولكنهم حطوا من قدر هويته الثقافية كثيراً . وتجلى النجاح الصهيوني في الحط من قدر الهوية الثقافية الفلسطينية في النهاية عندما سمّى تصريح بلفور الفلسطينيين بـ « الجماعات غير اليهودية » في فلسطين . ومنذ ذلك الوقت فصاعداً ، لم يعترف الصهيونيون رسمياً بوجود جماعة فلسطينية ، أو ثقافة فلسطينية . ولكن الفلسطينيين ، بقوة تاريخية كبيرة ، يؤكدون وجودهم كشعب ، ووجود ثقافة فلسطينية ، ويبرهنون على ذلك . وتقوم حجتهم على الدليل التاريخي والواقع الوجودي . ونستطيع بالتالي أن نطرح السؤال : ما هي مكونات الثقافة الفلسطينية ؟ وما هي مكونات الكفاح الفلسطيني بالمعنى الثقافي ؟

يعي الفلسطينيون أبعاداً ثلاثة في ثقافتهم : الأول هو تفاعل الفلسطينيين التاريخي الطويل مع أرضهم . فمنذ أقدم الأزمان إلى الوقت الحاضر ، استحدث الفلسطينيون ، بغض النظر عن الديانة والثقافة واللغة ، هوية اقليمية محددة مرتبطة بوضوح بتربة فلسطين . وبينما من الواضح ان فلسطين هي جزء من عالم أكبر ، هويته الآن عربية ، فإنها تاريخياً كانت لها هويتها الخاصة داخل ذلك النظام الواسع . وليس مصادفة أن الفلسطينيين يتكلمون بلهجة عربية خاصة ، ذات صلة باللغة العربية ، ولكن يمكن تمييزها بوضوح كلهجة فلسطينية عربية . وتعبر هذه الخصوصية عن نفسها أيضاً ، في نوع الحرف التي امتاز الفلسطينيون بها ، سواء أكان ذلك في صناعة الآنية الفخارية أم في التطريز ؛ وتعبر عن

نفسها في التعابير الفنية سواء أكان ذلك في الرقص أم في الموسيقى ، وبخاصّة الجبلية منها ؛ وتعبر عن نفسها بميل ثقافي خاص نحو التعابير المركزية (centristic). ففي نظام التشريع الاسلامي استحدث الفلسطينيون المذهب الشافعي ، الذي طوره المشرّع الشافعي ، والذي يعكس بوضوح المنهج الأساسي للمسائل التشريعية . وفيما يتعلق بالسياسة ، الاقتصادية والتنظيم الاجتماعي ، فإن دارسي حضارة الشرق يلمسون بسهولة غياب الممارسات والأعراف الاقطاعية الصارخة في فلسطين ، والدرجة الرفيعة من الاندماج الاجتماعي والقومي الذي كان دائماً من مميزات المجتمع الفلسطيني . إن التكامل بين القطاعات الريفية والمدنية في المجتمع ، وبين المناطق الساحلية والجبلية يوضح خصوصيات التعابير الثقافية الفلسطينية . ويمكن للمرء أن يشير أيضاً إلى أن المدن والمراكز الحضرية الفلسطينية ، كالقدس ، يافا ، غزة وعكا ، تعكس أنماطاً من التطور الحضري مختلفة نوعاً ما عن تلك السائدة في المنطقة . وحتى البيوت الفلسطينية ، وبخاصّة شكلها المعماري ، تختلف عن نظائرها في الأجزاء الأخرى من العالم العربي ، وفيما يتعلق بالتفاعل بين الطوائف المختلفة ، أظهر الفلسطينيون أنماطاً غير اعتيادية من التفاعل المتسم بالتسامح . وليس مصادفة أن فلسطين خلت تماماً من الاصطدامات الطائفية التي تحركها الاحقاد الدينية ، وربما لم يكن من قبيل المصادفة أن الفلسطينيين في النصف الثاني من القرن العشرين كانوا هم من اظهروا تعلقاً كبيراً بمفهوم الدولة الديموقراطية العلمانية ، كحل ممكن للنزاع الفلسطيني - الصهيوني .

إن القول بكل ذلك لا يعني أبداً أن الفلسطينيين ليسوا جزءاً من الجماعة القومية العربية . فمثلما كانوا مختلفين ثقافياً ، قبل التحول الذي طرأ على فلسطين في القرن السابع ، فإنهم اصبحوا بعده جزءاً من العائلة القومية الأكبر ، وهم يشاركونها في دينها ايضاً . ولكن ما أحاول قوله هو إن في داخل ذلك الإطار العريض ، يعي الفلسطينيون ، مثلهم في ذلك مثل المصريين أو السعوديين ، وجود هوية محددة خاصة بهم ، يمكن لها ، إذا توفرت الظروف والمناخات المناسبة ، أن تعبر عن نفسها ، وتكافح من اجل الاستقلال السياسي . واستطيع أن أضرب مثلاً من التاريخ للايضاح ، وهو الزعيم الفلسطيني ضاهر العمر ، الذي حاول ان يفصل فلسطين عن الامبراطورية العثمانية في القرن الثامن عشر ، وفشل في النهاية . لقد كانت تلك فترة قمع شديد في فلسطين كما في اجزاء أخرى كثيرة من الامبراطورية العثمانية . وكانت الثورات منتشرة في المنطقة ؛ ولكن من المثير للاهتمام أن نلاحظ أنه في خطواته العسكرية ، وفي محاولته تعبئة السكان ، حصر الزعيم الفلسطيني ضاهر العمر معظم نشاطاته في اطار ما يمكن ان نسميه اليوم الحدود الاقليمية لفلسطين ، ولم يبد ضاهر العمر ظاهرياً أي طموح لطرد القوة العثمانية من المناطق التي تعرفها الآن باسم لبنان أو سوريا . وبينما لا يتوفر لدينا دليل كامل على ذلك ، ألا يمكننا التخمين بأن اقليماً

معيناً كان قائماً في وعيه ، وبالتالي أنه كان هناك وعي إقليمي فلسطيني ؟ وبغض النظر عن ذلك ، فمن الواضح إلى حد كبير فكرة أن الثورة الفلسطينية دخلت في وعي الشعب الفلسطيني واصبحت عنصراً هاما في الاندفاع الفلسطيني القومي باتجاه الاستقلال .

ولكن هناك بعداً آخر الآمر ، في مشاركة الفلسطينيين في الكفاح العربي الشامل من اجل الاستقلال عن الامبراطورية العثمانية . ونعيد إلى الاذهان أن الفلسطينيين شاركوا في كفاح الشعب العربي من اجل استقلال ذاتي أكبر ، وحكم ديموقراطي في الامبراطورية العثمانية ، وتمكن الفلسطينيون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من إرسال مندوبين إلى البرلمان العثماني ، حيث عبروا عن معارضتهم الكاملة لمشاريع استيطان المستعمر الصهيوني لفلسطين . ونجح قادتهم ، بفضل تدخلهم الفعال لدى الحكومة العثمانية ، أحياناً ، في احباط بعض المخططات الصهيونية . (قد تكون هناك بعض الأهمية من الناحية التاريخية للاشارة إلى أنه لم يكن هناك أي مندوب يهودي في البرلمان العثماني ، مما يدل على ضآلة عدد اليهود في فلسطين حتى الحرب العالمية الأولى) . ولكن مع تزايد الاضطهاد بعد تسلم حزب « تركيا الفتاة » للحكم ، أصبح واضحاً للعرب في الامبراطورية العثمانية بأن الحل لمظالمهم يكمن في استقلال العرب . وشارك الفلسطينيون العرب الآخرين في الكفاح من أجل الاستقلال في ثورة ١٩١٥ وقاسوا كثيراً . وقد شنق الاتراك كثيراً من قادة الفلسطينيين في تلك الفترة ، ولا تزال ذكرى هؤلاء القادة والقضية التي كافحوا من أجلها تشكل مظهراً هاماً من كفاح الفلسطينيين اليوم .

وبفضل وعيهم لهويتهم وخصوصيتهم كان من السهل على الفلسطينيين ، نسبياً ، تنظيم مقاومة وطنية للاحتلال البريطاني ، والتزامه بتأسيس « وطن قومي يهودي » في فلسطين . إذ انه ما إن استقر البريطانيون في فلسطين حتى انعقدت مؤتمرات « قومية » فلسطينية مهمة لبلورة برنامج قومي للاستقلال ولالغاء تصريح بلفور . ولم ينتظر الفلسطينيون بروز وعي قومي ، أو قيادة فلسطينية قومية متميزة ، بل تشكلت قيادة ضمت ممثلين عن الطائفتين الرئيسيتين في فلسطين ـ المسلمين والمسيحيين ـ معتمدة على وعي فلسطيني قوي . وقد فاوضت هذه القيادة الانكليز في البداية دون جدوى، ثم قادت الفلسطينيين في ثورات متتالية لم تنته في آخر الأمر إلى أية نتيجة . ومكّن القمع القاسي والقوة القاهرة للانكليز من فرض « انتدابهم » على فلسطين ، وفي النهاية من تحقيق « وعدهم » بتحويلها إلى وطن قومي لليهود . ولكن في اثناء فترة الانتداب تعززت الهوية الاقليمية الفلسطينية ، وأصبحت أقل غموضاً . تجذّر نظام تعليمي فلسطيني متميز ، وحركة عمالية فلسطينية متميزة ، وطبقة بورجوازية فلسطينية ومؤسسات أخرى . ونما شعور أوضح بالهوية الثقافية والاقليمية ، ساهم في تشكيله الى حد كبير الكفاح الفلسطيني من اجل الاستقلال وتصليب التماسك ، إضافة إلى العمل لدرء التهديد الذي كانت الحركة الصهيونية توجهه إلى الاستمرار الفلسطيني في البقاء .

إن تقطيع اوصال فلسطين في العام ١٩٤٨ ، وقيام دولة اسرائيل ، يسجلان بداية المرحلة الثالثة والحرجة التي شكلت صورة التجربة الثقافية الفلسطينية . إذ أنه في اعقاب تقطيع اوصال فلسطين ، فقد الفلسطينيون هويتهم السياسية ، وفقدوا كل قدرة على تشكيل صور مؤسساتهم القومية ، وفقدوا القدرة على الاستمرار [في المحافظة] على هويتهم الثقافية الفلسطينية بواسطة بُنَى مؤسسات تعليمية ، أو ثقافية أو فنية . وأصبح مصيرهم السياسي والثقافي رهن قبضة سلطات أخرى مارست ، لاعتبارات مختلفة ، أشكالاً شتى من الاضطهاد القومي . ولذا فان التجربة الفلسطينية الثالثة والاكثر حسماً التي اعطت التعبير الثقافي والتعبير السياسي الفلسطينيين شكلهما ومضمونهما هي تجربة الاضطهاد .

لقد منحت اسرائيل ، نظرياً ، الفلسطينيين الذين بقوا داخل نطاق صلاحياتها الاقليمي وضع المواطنين في نظر القانون . ولكن اسرائيل تعتبر نفسها « دولة الشعب اليهودي المستقلة » ، وليست دولة الاشخاص المعتبرين مواطنين اسرائيليين . ومن الواضح ان سكانها من غير اليهود ، المتساوين مع المواطنين اليهود من الناحية النظرية ، هم أدنى مرتبة . وتترتب على حقيقة كون اسرائيل قائمة على المنطق الصهيوني تضمينات عملية فيما يخص المساواة بين المواطنين : اليهود يتمتعون بحرية كاملة للوصول الى الدولة ومؤسساتها ، ولكن غير اليهود لا يستطيعون ذلك ؛ يهودي فقط يستطيع أن يصبح رئيساً لدولة يهودية بحكم تعريفها ؛ ويهود فقط كانوا هم الذين شغلوا حتى الآن مناصب وزارية ؛ ويهود فقط هم الذين شكلوا أحزاباً سياسية ، واتحادات عمالية إلخ . . وبما أن الحق في ملكية الأرض التي بسطت اسرائيل عليها سيطرتها وقوانينها ممنوح فقط للصندوق القومي اليهودي ، فإن اليهود فقط هم الذين يستطيعون بيعها أو تأجيرها . وبالتالي فإن الفلسطينيين الذين هم مواطنون اسرائيليون لا يستطيعون ان يختاروا اين يعيشون أو ماذا يفعلون ، بل انهم ليسوا أحراراً حتى في اختيار ما يدرسون أو يعملون أو يعلمون أطفالهم . فالدولة قد عملت ، بواسطة القانون وبالممارسة ، على ان يكون الفلسطينيون خاضعين دائماً للمواطنين اليهود . ويمكن ايضاح سخف نظام الاضطهاد القومي الذي يعيش الفلسطينيون في اسرائيل تحت وطأته بمثلين من المجال الثقافي . في الجامعة العبرية التي تقبل بعض الفلسطينيين ، وفقاً لمعايير مختلفة عن تلك المطبقة في حال الطلاب اليهود ، يدرس الفلسطينيون الأدب العربي باللغة العبرية ، ومن خلال منظور التفسير الصهيوني للانجازات الادبية العربية . وفي الفترة الاخيرة ، شرع الكنيست بمناقشة تشريع يتعلق بإنشاء النشيد القومي ـ هاتكيفا ، ومن بين ما يتضمنه النشيد : « أنا يهودي » ؛ فهل يتوجب على المسيحيين والمسلمين ان يقفوا وينشدوا « هاتيكفا » ويقولوا « أنا يهودي » ؟ وسواء أُقر التشريع المتعلق بالنشيد أم لم يقَر ، فإن الفلسطينيين في اسرائيل يجري تعليمهم بواسطة نصوص مكتوبة بإشراف رجال التربية الاسرائيليين الذين يمجدون فضائل الصهيونية وانجازاتهم العظيمة ، ويجبرون على تعلم

انجازاتهم التاريخية عبر تقييم مضطهديهم الصهاينة لها . وعلى مستويات أبسط ، لا يجوز للفلسطينيين في اسرائيل ، بالطبع ، إنشاء اغانيهم الوطنية الخاصة بهم ، ولا يجوز لهم ان يرفعوا أعلامهم او أن يحتفلوا باعيادهم القومية . ولا يقتصر الأمر على حرمانهم من حقوقهم الثقافية وانما يتجاوز ذلك إلى الاعتداء على حقوقهم من ناحية ملكيتهم للأراضي . فقد خسر المواطنون الفلسطينيون في اسرائيل ، منذ قيام الدولة اليهودية ، حوالي ثمانين في المائة من أراضيهم ، أخذتها الدولة لافساح المجال لـ « مستعمرات يهودية » جديدة في محاولة ـ فاشلة حتى الآن ـ لتهويد الجليل .

وبينما كان حال الفلسطينيين في العالم العربي أفضل من الناحية التعليمية ، الاقتصادية والاجتماعية ، وبالمعنى الثقافي الواسع ، إلا أنهم عانوا من اشكال أخرى من الاضطهاد . فلم يتمكن الفلسطينيون من انشاء مؤسسات فلسطينية خاصة بهم تقوم عليها حياتهم ، أو رعاية مؤسسات تعليمية وثقافية يمكن لها ان تساهم في النمو المستمر للثقافة الفلسطينية داخل إطار العالم العربي . وادت محاولات الفلسطينيين بين حين وآخر تأكيد طموحاتهم واهدافهم الخاصة إلى إضطهادات قاسية من جانب الدولة .

وهكذا أُخضع الفلسطينيون لمدة عشرين عاماً تقريباً ، بعد تقطيع اوصال فلسطين في العام ١٩٤٨ ، إلى جميع أشكال الاضطهاد القومي في جميع مناطق تجمعاتهم السكنية . ولم يتمكن الفلسطينيون من البدء بإيقاف عملية اضطهاد الدولة لهم إلا في فترة وجودهم المستقل في لبنان . ففي ظل قيادة منظمة التحرير الفلسطينية ، وتطور مؤسساتها في لبنان ، طور الفلسطينيون سياسة ثقافية متحررة نسبياً من رقابة أية دولة معادية . وهكذا كانت بيروت هي المكان الذي حدث فيه الاحياء الثقافي الفلسطيني الخاص في فترة ما بعد العام ١٩٤٨ . هناك أسس الفلسطينيون مركز الأبحاث الفلسطيني الذي تعهد ورعى وطوّر البحث في تاريخ الشعب الفلسطيني وتراثه ومؤسساته ؛ وهناك أنشأوا مؤسسات لتطوير الفنون والصناعات الحرفية والموسيقى ، والكتابة وما شابه ذلك . وكانت بيروت أيضاً هي المكان الذي تمكن فيه الفلسطينيون من اعداد برامج تعليمية ملائمة لثقافة واحتياجات شعب مكافح . وقد وضعت هذه المادة الثقافية الغنية ، التي أعدت في المؤسسات الثقافية المختلفة في بيروت برعاية او دعم منظمة التحرير ، في متناول جميع قطاعات الشعب الفلسطيني . ويرجع السبب ، جزئياً ، في اتّسام الغزو الاسرائيلي للبنان في صيف ١٩٨٢ بنيّة التدمير المتعمد ، إلى التأثير الهائل للنتاج الثقافي في بيروت على بقية الفلسطينيين . فاسرائيل لم ترد تدمير المؤسسات الاقتصادية فحسب ،بل أرادت ايضاً تحقيق هدف اكثر اهمية على المدى البعيد ، وهو تدمير الأساس الثقافي للحياة الفلسطينية . وينطوي اختيار الاهداف الدائمة الثلاثة التي وجهت اليها الغارات الاسرائيلية الأولى في يومي ٤و ٥ حزيران (يونيه) على معان رمزية بالغة الدلالة . لقد كان الهدف الأول هو مستودع الاغذية في المدينة الرياضية ، حيث كانت منظمة التحرير تخزن المؤن الغذائية لتوزيعها على الفقراء الفلسطينيين

واللبنانيين . ولكن الهدفين الثاني والثالث كانا صالة عرض الاعمال الفنية (الكرامة) والجامعة العربية في بيروت . لقد كانت الكرامة صالة عرض صغيرة يعرض فيها الفنانون الفلسطينيون نتاجهم . وبرغم ان القاعة كانت متواضعة من حيث الحجم ، فإن جميع الفنانين الفلسطينيين عرضوا فيها عملياً ، في وقت ما ، نتاجهم الذي عكس بوضوح التجربة الفلسطينية ـ تجربة الاقتلاع في الارض ، والطرد ، والاضطهاد ، ولكن ايضاً الأمل ، والثورة . أما جامعة بيروت العربية فقد كانت مؤسسة ثقافية مختلفة نوعاً ما . لقد أنشأتها مصر عندما كان يحكمها عبد الناصر ، في العام ١٩٦١ ، وكان القصد منها في الأصل ان تخدم المضطهدين في لبنان ـ السكان المسلمين ، ولكن سرعان ما اتضح إنها جذبت إليها بقوة الفلسطينيين الذين كانوا أيضاً فقراء ومضطهدين بالمقدار نفسه . وليس من المبالغة القول إن عدد الفلسطينيين الذين تلقوا تعليمهم العالي فيها أكبر من عددهم في اية مؤسسة أخرى مشابهة . والأهم حتى من ذلك هو أن الجامعة خدمت الفلسطينيين بتقديمها تسهيلات لهم لاجراء مناقشاتهم الثقافية والسياسية ، وللاحتفال بمناسباتهم ، ولاحياء ذكرى أحداثهم التاريخية وما شابه ذلك . ومن هذه الناحية ، لم تكن هناك اية مؤسسة اخرى ، حرة ومفتوحة امام الجماهير ، متاحة لتلبية حاجة الفلسطينيين الثقافية للتعبير القومي . ومن هذه الناحية ايضاً ، كان تصميم اسرائيل على تدمير هذه المؤسسة ، الذي انعكس في الغارات الجوية المتكررة على مباني الجامعة ، تصميماً على تدمير اساس مهم للتعبير الثقافي الفلسطيني .

وتساهم في تكوين الثقافة الفلسطينية ، الآن ، عملية اصبحت واضحة تماماً في صيف العام ١٩٨٢ ، ويعبر عنها ، إلى حد ما ، النص الذي اقتبسناه في بداية هذه المناقشة ، وهذه العملية هي الابادة الجماعية . ويقدم تقرير لجنة ما كبرايد ، الذي يحمل عنوان اسرائيل في لبنان دليلاً كافياً للبرهنة القاطعة على ان سلوك اسرائيل في لبنان اتسم بالسعي للابادة الجماعية . إن تدمير المؤسسات ، بالجملة ، والقصف العشوائي للسكان من الجو ، والبحر ، ومن البرّ ، ومحو أماكن استيطان الفلسطينيين حيث امكن ؟ زها بوضوح عما جاورها ، كل هذا يدل بوضوح تام على أن هدف الحملة الاسرائيلية كان تصفية الوجود المادي للفلسطينيين في لبنان . كما توحي الاعتقالات الواسعة واحتجاز جميع الذكور في فئة الاعمار ١٢ ـ ٦٠ في المعتقلات ، بأن اسرائيل تنوي منع المجتمع الفلسطيني من انجاب الأطفال . إن التعرض لتجربة الابادة الجماعية هذه يشكل الآن جزءاً من التجربة الفلسطينية ، وينفخ روح الحياة في نضال الفلسطينيين من اجل التحرر .

والعملية الخامسة الداخلة بدورها في اساس التجربة الفلسطينية الراهنة هي اقتتال الاخوة . وبينما لا تتحمل إسرائيل مسؤولية مباشرة عن هذه العملية ، فإن مسؤوليتها غير المباشرة واضحة . فالفلسطينيون اشتبكوا في قتال مع الأردن في العامين ١٩٧٠ ـ ٧١ ، ومع الجيش السوري في العام ١٩٧٦ ، ومع اليمين اللبناني طيلة الأعوام من ١٩٧٥ الى ١٩٨٢ ،

ثم اشتبكوا، مؤخراً بعضهم ضد بعض في البقاع وفي طرابلس . وسواء أكان الاقتتال مع الاخوة أم فيما بينهم ، فانه نجم عن عجز العرب والفلسطينيين عن حماية انفسهم من القوة الاسرائيلية الطاغية . وفي ازاء عجزهم عن مواجهة العدو الواضح ، انقلبوا على أنفسهم ، وهي ظاهرة مألوفة في تاريخ الشعوب المضطهدة .

والعملية الأخيرة التي تساهم في تشكيل صورة الكفاح الفلسطيني اليوم هي الابادة السياسية. واقصد بذلك تصميم إسرائيل ، الذي توافق عليه تماماً الآن حكومة الولايات المتحدة ، وربما بعض الدول الكبرى الاوروبية ، على منع الفلسطينيين إلى الأبد من إقامة مجتمع سياسي مستقل بشكل دولة على أي جزء من اجزاء فلسطين . وبينما كان تصميم اسرائيل معروفاً لدى الفلسطينيين منذ زمن طويل ، فإنهم لم يدركوا دائماً التزام حكومة الولايات المتحدة بالعمل على تدميرهم سياسياً . وقد عكس مشروع ريغان الذي طرحه في أيلول (سبتمر) ١٩٨٢ ، وبالذات في اعقاب الهجوم الاسرائيلي على لبنان ، الالتزام غير القابل للتأويل بإبادة الفلسطينيين سياسياً .

إن الكفاح الفلسطيني لتقرير المصير ، الذي يتضمن الكفاح لاستعادة الحقوق القومية ، في المحافظة على الهوية ، والكفاح لإقامة دولة مستقلة ذات سيادة في فلسطين ، وللعودة إلى هناك ، والكفاح لأن تمثل الفلسطينيين ممثلتهم الشرعية منظمة التحرير ، يقوم ، بالتالي ، على وعي الفلسطينيين التاريخي لكونهم شعباً مغروساً في تربة فلسطين ، وعلى كفاحهم التاريخي ضد الاستعمار الأوروبي وضد الاستعمار الاستيطاني الاسرائيلي . ولكنه بالمقدار نفسه من الاهمية يقوم ، أيضاً ، على تجاربهم الوجودية المشتملة على الاقتلاع من الأرض ، التشتت ، الاضطهاد ، التعرض للابادة الجماعية ، التقاتل بين الاخوة والتعرض للابادة السياسية . وبالتالي فإن سعيهم لاقامة دولة مستقلة إنما القصد منه أن يتمكن الفلسطينيون من المحافظة على بقائهم كشعب مرتبط بتراب فلسطين ، وأن يتمكنوا من المحافظة على ثقافتهم ، وبذلك يضعون حداً لتلك العمليات التي تشكل تهديداً قاتلاً لهم . وإذا نظرنا إلى الموضوع بطريقة مختلفة ، فإن الكفاح الفلسطيني يستهدف جملة أمور ، من بينها منع إسرائيل من تنفيذ سياساتها الرامية الى اخضاع الشعب الفلسطيني لمصير مشابه لمصير الهنود الحمر ، والأرمن ، وسكان بانتوستان .

إبراهيم أبو لغد

محمود صبري: واقعية الكمّ

صدر للفنان العراقي الكبير محمود صبري ، في بيروت ، كتاب « الفن والانسان » ، وهو يتضمن دراسة مستفيضة في شكل جديد من الفن اطلق عليه اسم : واقعية الكَمّ .

هذا الشكل الجديد الذي تم اعلان ميلاده ، في بيان قبل اثني عشر عاماً ، أثار اهتمام مؤرخين ، ونقاد فنيين عالميين ، مثل برجر وكريمود الانكليزيين ، والبروفسور ليونيللوبوبي الايطالي ، وجافيه الهولندي ، وخدربا التشيكي ، كما أثار ردود فعل مختلفة ، متضادة ، بل وحتى عنيفة وغير منطقية في كثير من الاحيان ، في اماكن مختلفة من العالم . ويعلل محمود صبري أسباب ذلك كالتالي : الانسان يدافع عن « مصالحه الفكرية بضراوة لا تقل تعصباً عن الضراوة التي يدافع بها عن مصالحه المادية » . ويعود الفضل الى ماركس ـ كما يقول محمود صبري ـ في « أننا نرى الآن بوضوح أكثر هذا الخيط الدقيق الذي يربط ، في التحليل النهائي ، بين هذين الشكلين من المصالح » ، أي المادية والفكرية .

حاضر محمود صبري عن واقعيته في بغداد ، برلين ، براغ ، وشرحها في كتاب باللغة الانكليزية استعرضته صحف اجنبية مختصة مثل « ليوناردو » . ونشرت جريدة « السفير » ، ومجلة « البديل » ، في اعداد سابقة ، نص بيان « واقعية الكم » ، بينما نشرت مجلة « الثقافة الجديدة » العراقية مقابلتين صحفيتين احداهما مع مؤسس واقعية الكم ، والثانية مع مؤرخ الفن التشيكوسلوفاكي د. رودولف خدربا ، الذي يؤكد على أن « المشاهد يعثر في رسوم محمود صبري على نفسه كانسان زمننا الراهن ، زمن بداية الطريق نحو العصر النووي » . ونحن ، فيما يلي ، نستوضح محمود صبري في نظريته :

□ *بماذا تختلف واقعية الكم عن مدارس الفن الأخرى ؟* .

□ تختلف في شكل علاقتها مع الطبيعة . الاختلاف جوهري ، نوعي . وهو يقرر في التحليل النهائي جوانب أساسية في الفن ، مثل شكل ومضمون العمل الفني ، عناصره البلاستيكية ، دوره الاجتماعي ، وبشكل خاص دوره كنمط من المعرفة الخ .

المدارس الفنية في القرن العشرين يمكن ارجاعها ، في علاقتها مع الطبيعة ، الى اطارين فكريين ـ فنيين أساسيين : الاطار الأول ساد تاريخ الفن في الماضي حتى نهاية القرن ١٩ ، ويرى الفن محاكاةً لظواهر الطبيعة (المرئية بالعين المجردة) . كان الخلق الفني ، منذ الرسوم الباليوليثية ، قبل حوالي ٤٠ الف سنة ، حتى أعمال الانطباعيين ، وسيزان ، تعبيراً عن التفاعل المتطور للانسان مع الطبيعة ، وعن فهمه المتزايد لها كـ « نظام من أشياء جاهزة

الصنع ». الانسان الفنان تحرى ، ورسم أشكال المظاهر الطبيعية المحيطة به ، إلى هذه الدرجة أو تلك من الابداع ، والاتقان ، في المحاكاة . إنه صور الحيوانات ، والنباتات أو الانسان نفسه ، أو الظواهر اللاعضوية الجامدة ، أو الأشياء التي تؤلف بيئته المباشرة . . . الخ . وهذه التصاوير كانت تأريخياً عاملاً فعالاً في فهم الانسان لعالمه (بجانبيه الطبيعي والاجتماعي) وفي تغييره . هذا الاطار بمختلف أساليبه ومدارسه التي تعاقبت هو ما اسميه « الواقعية التقليدية » ، وهو ما زال قائماً ، وإليه تنتمي مختلف المدارس الواقعية والطبيعية المعاصرة .

أما الاطار الثاني فقد ظهر مع القرن ٢٠ ، وهو يمثل المدرسة الحديثة في الفن بمختلف أساليبها . هذا الاطار ينطلق من رفض الاطار الأول ، من رفض مفهوم الفن كمحاكاة لمظاهر الطبيعة . فهو يرى أن الفن (وكذلك العلم) استنفد تحري المظاهر . ومن جهة أخرى فإن العلم خلق أجهزة ـ كالفوتغرافيا والسينما ثم التلفزيون ـ تستطيع اعطاء صورة لهذا المظاهر اكثر دقة وتعقيداً مما كان بوسع الفن أن يفعله ، وهي بذلك قوضت دور الفن التقليدي .

غير أن العامل الأساسي في هذا التحول هو الثورة التي حدثت في الفيزياء في مطلع القرن ٢٠ ، وأدت إلى تقويض المفاهيم العلمية الكلاسيكية ، وتدشين نمط جديد من العلاقة ـ أكثر عمقاً بكثير ـ بين الانسان والطبيعة . ولم يكن رواد الحركة الحديثة ، الذين وضعوا أسس الاطار الفني الحديث على جهل بما يجري في ميدان العلم . إلا أن رد فعلهم عكس الأزمة الفكرية العميقة التي اثارتها اكتشافات العلم آنذاك . وقد ذكر كاندينسكي ـ وهو أحد أهم الفنانين المنظرين في هذا القرن ـ كيف أصابته تلك الاكتشافات (مشيراً إلى اختراق الذرة التي كانت تعتبر وفقاً للعلم الكلاسيكي وحدة نهائية لا تقبل الانقسام) « بصدمة رهيبة شبيهة بنهاية العالم » . « لقد اصبحت الأشياء تفتقر الى الثبات واليقين » ، و « انهار العلم . . وحلت محله اوهام محضة . . . » .

إذن ، فالتنظير الفني ، في مطلع القرن ٢٠ ، وفي بحثه عن حل للمشكلات التي جابهت الفن ، بلور اطاراً يكون فيه الفن ابداعاً مجرداً يجري بمعزل عن الطبيعة . وظيفة هذا النمط من الابداع لم تعد تجري الطبيعة لاعطاء صورة لفهم الانسان لها ، بل تحرى عالم النفس البشرية ـ كعالم لا متناه من العواطف والدوافع والأفكار . . . الخ . والتعبير عنه تشكيلياً ، فنياً ، أو خلق أشكال جديدة تعبيراً عن مفاهيم وقيم استيتيكية مجردة ، مطلقة .

واقعية الكم تقدم اطاراً يختلف عن هذين الاطارين . المفهوم الجديد يمكن تلخيصه كما يلي : الفن هو محاكاة للطبيعة . لكن ينبغي تحديد معنى « محاكاة الطبيعة ». انها ليست كمية ساكنة ثابتة ، بل متغيرة ، متطورة على الدوام . إنها محددة بمستوى معرفة الانسان . فهي ترتبط بهذه العملية الأزلية لتفاعل الانسان مع الطبيعة ، وهي العملية التي تكشف دوماً عن جوانب وعلاقات جديدة في الطبيعة وتعمق معرفة الانسان بالأشياء من مظهرها إلى جوهرها

العميق . فالطبيعة لا تنضب ولا تستنفد بأشكال وجودها ، وعلاقة الانسان بها لا يمكن ، لذلك ، تحديدها بمستوى واحد معين فقط من هذا الوجود .

الأشكال الفنية الماضية كانت ، على الدوام ، أشكالاً مستمدة من عالم المظاهر ، لأن تعامل الانسان مع الطبيعة - برغم تطور هذا التعامل وتعقده واتساعه الهائل - كان حتى نهاية القرن ١٩ محصوراً في نطاق هذه المظاهر . القرن ٢٠ شهد تجاوز الانسان ، لأول مرة في تاريخه ، مستوى المظاهر إلى عمق جوهري جديد من وجود المادة : عمليات الطاقة . إنه تحول فريد لا مثيل له قبلاً في علاقة الانسان مع الطبيعة ، يفوق في أهميته حتى ذلك التحول الثوري الذي مر به الانسان حينما اكتشف الزراعة ، وانتقل بهذا في علاقته مع الطبيعة من وجود طفيلي كصياد الى منتج للغذاء .

واقعية الكم ترى أن تغلغل انسان القرن العشرين الى مستوى جديد ذي قوانين وخصائص جديدة من المادة يتطلب شكلاً جديداً من « المحاكاة » ، من الواقعية الفنية ، واقعية تتحرى وترسم صورة هذا المستوى الطبيعي الجديد .

واقعية الكم إذن :

١ - تتفق مع « الواقعية التقليدية » في أن الفن هو « محاكاة » لأشكال الطبيعة . غير أنها تختلف عنها في أنها تنقل « محاكاة الطبيعة » من مستوى المظهر إلى مستوى الجوهر - الى مستوى عمليات الطاقة . الانتقال حتمية معاصرة ، لأنه تعبير عن معرفة الانسان المعاصر ونمط تعامله الانتاجي الجديد مع الطبيعة .

٢ - تتفق مع « الحركة الحديثة » في رفضها مظهر الطبيعة من الفن ، غير أنها لا تتفق معها في تعميم هذا الرفض بشكل مطلق ليتناول كامل الطبيعة ، أي بما في ذلك جوهرها العميق أيضاً . فبالضبط كما لا يمكن التكلم عن العلم بمعزل عن تحري الطبيعة ، لا يمكن التكلم أيضاً عن الفن بمعزل عن رسم صورة لفهم الانسان لها .

إن ابعاد هذا الاختلاف الجوهري بين واقعية الكم والمدارس الفنية الأخرى في العلاقة مع الطبيعة يمكن أن تكون هائلة في مجال التطبيق الفني أيضاً . التعامل الجديد العميق للانسان مع الطبيعة يعني بدء مرحلة جديدة لتكييف جوهر الطبيعة لحاجاته ، بعد أن كان في الماضي يقتصر على مظهرها فقط . غير أن تكييف جوهر الطبيعة يعني بالضرورة تغيير مظهرها أيضاً ، إضافة إلى أنه يخلق الظرف اللازم لتحرير عملية التغيير هذه من تسلط الحاجات المادية المباشرة . التغيير ممكن ، عندئذ ، على نطاق شامل ابداعي جديد . فهو سيعني ، أولاً ، إعادة خلق البيئة البشرية كاملة لا أجزاء محصورة منفصلة منها فقط ، كما كان الأمر قبلاً . وثانياً ، أن الأشكال التي ستتخذها عملية الخلق هذه ستكون جديدة ، مستمدة من جوهر الطبيعة لا من مظهرها . في هذه العملية سيشترك الفن والعلم والتكنولوجيا سوياً . إن تقاليد الفن التطبيقي القديمة (كتكييف الطين إلى خزف مثلاً)

تتحول عندئذ إلى تقاليد فنية تطبيقية جديدة ، هدفها تكييف الكرة الأرضية بكاملها إلى بيئة متناسقة جميلة .

□ *هل تعتقد أن الفن هو ، بشكل ما ، تكنولوجيا ؟ .*

□ بوسعه أن يكون كذلك . أو بكلمة أدق ، أن واقعية الكم ترى أن التكنولوجيا هي في التحليل النهائي شكل من الفن التطبيقي . الأدوات التي صنعها ويصنعها الانسان هي في التحليل النهائي محاكاة لظاهرة أو مبدأ طبيعي . وهي بهذا المعنى أعمال فنية . الاداة الحجرية الأولى التي صنعها الانسان كانت عملاً من المحاكاة لأشكال معينة من الحجر ضرورية لاغراضه الحياتية . المنجل الأول لم يكن أكثر من أداة قاطعة صنعها الانسان على صورة عظم الفك للحيوانات المجترة . السايكلترون ـ وهو جهاز تعجيل الجسيمات الأولية المستخدم لتحطيم الذرة ـ ليس إلا « محاكاة » لظاهرة الاشعاع الحراري التي تطلق الذرات المشعة خلالها اشعاعات وجسيمات ذات سرعة هائلة . حقاً أن « رذرفورد » إستخدم جسيمات « ألفا » التي يشعها الراديوم ، في تجاربه ، كقذائف ، لتحري تركيب الذرة قبل اختراع « السايكلترون » بحوالي ٣٠ سنة ، وطبعاً كل واحد يعلم الآن أن الكومبيوتر هو جهاز هندسي صنع « كمحاكاة » لتركيب الدماغ وعمله . الشيء نفسه يصح مع العلم أيضاً . فهو من وجهة النظر هذه شكل من الفن ، سوى أن « الصور » التي يرسمها لتحريه الطبيعة وفهمه لها تكون عادة مصاغة بلغة الرياضيات ، « أو ، أحياناً ، باللغة الاعتيادية » بدلاً من لغة الأشكال والألوان والخطوط ، ولو أن العلم يلجأ أحياناً حتى إلى هذه اللغة لـ « توضيح » مفاهيمه .

واقعية الكم ، إذاً ، ترى أن كامل النشاط البشري هو في التحليل النهائي نشاط فني . الانسان يغير الطبيعة بمحاكاتها . أنه يخلق مفاهيم وصوراً ذهنية على غرار الطبيعة ثم يقوم بتطبيقها على الطبيعة . هذا هو جوهر العمل البشري . غير أن الانسان جزأ هذه العملية من المحاكاة والتطبيق تأريخياً ـ في مرحلة معينة من تطور إنتاجه المادي ـ إلى العناصر التي نألفها ، أعني إلى فن وعلم وتكنولوجيا وبيئة . التحول المعاصر في علاقة الانسان مع الطبيعة هو بداية لدمج هذه العناصر مجدداً في وحدة جديدة أرقى وأكثر تعقيداً . الصيغة التي تتخذها هذه الوحدة يمكن وضعها بالشكل التالي : فن « كصورة فنية وعلمية » + فن « كتكنولوجيا ـ فن « كبيئة » . الانسان يستخدم فنه « كتكنولوجيا » لتغيير شكل الطبيعة وفقاً لفنه « كصورة » لخلق فن جديد على شكل بيئة استيتيكية . وعند تحقيق مثل هذا الدمج بين هذه العناصر الأساسية المكونة للنشاط البشري ، يمكننا حينئذ فقط التحدث عن بدء مرحلة حقيقية من الابداع البشري .

□ *كيف تفهم واقعيةُ الكمِّ الوظيفة الفنية ؟ .*

□ الوظيفة الفنية لا يمكن ان تتجاوز ما أشرت إليه في جوابي على السؤال السابق . إنها محاكاة وتطبيق . الوجه المادي الطبيعي هو وجه واحد فقط من عملية المحاكاة والتطبيق .

الوجه الآخر الذي لا ينفصل عنه هو الوجه الاجتماعي . فالفن هو محاكاة وتطبيق على مستوى الطبيعة والمجتمع في آن واحد . وما نسميه مثلاً بالوظيفة الأيديولوجية هو جزء أساسي من هذه الوظيفة المزدوجة . فالصورة الفنية هي ليست صورة تطبيقية لتكييف الطبيعة مادة فقط (كفن تطبيقي) . إنها أيضاً صورة آيديولوجية - أي صورة تطبيقية لتغيير الوعي - وبالتالي لتغيير « مادة » المجتمع (علاقاته الاجتماعية) أيضاً . فهي لا تمثل فقط فهم الانسان لواقعه المادي ، بل لواقعه الاجتماعي أيضاً . إنها صورة تمثل الواقع المادي والاجتماعي في آن واحد .

إن عملية تغيير (مادة) المجتمع هي فن بقدر عملية تغيير مادة الطبيعة . كلاهما تمثلان عملية من المحاكاة والتطبيق . العملية تعني خلق صورة تمثل واقعاً اجتماعياً ، جديداً ، ممكناً ، معيناً ، وتغيير الواقع الاجتماعي القائم وفقاً لها . ومن دون هذه الصورة (التي ندعوها صورة آيديولوجية) لا يمكن التكلم عن تطبيق إجتماعي ، لأنه (أي هذا التطبيق) سيكون عندئذ عملية عقيمة ، أشبه بتغيير مادة الطبيعة دون وجود صورة ذهنية مسبقة لما يراد إنتاجه .

من ناحية أخرى ينبغي أن تكون مثل هذه الصورة مستمدة من نمط الانتاج المادي في المرحلة المعينة ، وإلا فإنها - أي الصورة - تكون لا علاقية ومزيفة ، وبالتالي ضارة (أو على الأقل عديمة الفائدة) ، تربك التطبيق الاجتماعي وحتى تشوهه .

وكما هو معلوم ، فإن هذه المطابقة بين الانتاج الفكري والانتاج المادي لمرحلة تأريخية معينة هي عنصر جوهري في المفهوم المادي للتأريخ . حقاً أن ماركس يشير إلى أن الفن الاغريقي (برغم أنه اعتُبر ، حتى النصف الثاني من القرن ١٩ ، من جوانب معينة ، نموذجاً ومثالاً لا يمكن بلوغه) لا يمكن أن ينسجم مع عصر المكائن الاوتوماتيكية ، والسكك الحديدية ، والتلغراف الكهربائي . فهذا العصر يتطلب نظرة إلى الطبيعة وعلاقات إجتماعية غير تلك التي كيفت الفن الاغريقي والخيال الاغريقي . بهذا فإنه يلقي ضوءًا على الاتجاه الذي يمكن أن تتخذه الأشكال الفنية والوظيفة الفنية في عصرنا الحديث - عصر المكائن الالكترونية ، والمركبات الفضائية ، والمفاعلات النووية ، والتلفزيون الخ ، الذي يتطلب ، لهذا السبب ، نظرة جديدة الى الطبيعة وعلاقات إجتماعية جديدة غير التي كانت موجودة قبلاً .

باختصار : الفن التشكيلي يخلق صوراً تستهدف (كوظيفة تطبيقية اجتماعية) تغيير المجتمع عبر تغيير وعي البشر . مثل هذه الصور تكون متعددة الجوانب في نمط تأثيرها . فقد تستهدف ، مثلاً ، التحريض على عمل معين في ميدان النشاط الاجتماعي . وفي هذه الحال يمكن التكلم عن وظيفة فنية (ايديولوجية) مباشرة . او أنها تخدم وظيفة (ايديولوجية) غير مباشرة بتغيير نظرة الانسان الى العالم . مثل هذا التغيير هو شرط لتغيير العالم .

□ *كيف ينبغي للفن ان يصور العلاقات الاجتماعية من وجهة نظر واقعية الكم ؟* .

□ عبر تصويره للطبيعة (بما في ذلك الانسان) . غير أن هذه العملية محددة تأريخياً . فن أي عصر يصور الطبيعة وفقاً لمعرفة ذلك العصر ، أي وفقاً لدرجة عمق تفاعل البشر مع الطبيعة ونظرتهم إليها . لكنه يصورها في الوقت نفسه أيضاً في اطار الواقع الاجتماعي لذلك العصر . وبالتالي فانه يعكس خلال صورته تركيب هذا الواقع .

الأشكال الفنية ، إذاً ، تعطي دوماً صورة مزدوجة تعكس علاقة الانسان مع الطبيعة ، وعلاقة الانسان مع الانسان في آن واحد . الصورتان متطابقتان وتؤلفان كياناً واحداً يتفق مع مستوى تطور الانتاج في المرحلة المعينة .

غير أن كل هذه العناصر هي كميات متغيرة . مثلاً ، بالنسبة للعلاقات الاجتماعية ، هناك دوماً في المرحلة المعينة شكل جديد ، جنيني ، أو في طور النمو ، وآخر قديم سائد أو في طريق الزوال ، انسجاما مع تطور القوى المنتجة . هذا الانقسام الاجتماعي ينعكس في النظرة الى الطبيعة التي تطابق أياً من هذين الشكلين من العلاقات الاجتماعية . الفن ، إذاً ، يصور شكلاً معيناً من العلاقات الاجتماعية عندما يصور الطبيعة وفقاً لنظرة معينة . مثلاً : فن عصر النهضة صور العلاقات الاجتماعية (الرأسمالية) في بدء نموها عبر تصويره للطبيعة (بما في ذلك الانسان) ، وفقاً لنظرة علمية ميكانيكية (في وقت كانت فيه العلاقات الانتاجية الاقطاعية واشكال الوعي التي تطابقها لا تزال قائمة) . مثل هذا الفن كان تقدمياً في القرن ١٦ ، لأنه كان يجسد نظرة إلى الطبيعة تطابق شكلاً جديداً نامياً من العلاقات الاجتماعية . أما الآن ، وبعد هذا التطور الهائل الذي جرى في قوى الانتاج ، وظهور نظرة علمية جديدة ديالكتيكية إلى الطبيعة ، وشكل جديد (اشتراكي) من العلاقات الانتاجية ، فإن تصوير الطبيعة على غرار فن عصر النهضة ، وفقاً لنظرة علمية ميكانيكية ، يعني مواصلة شكل متخلف من الفن لا علاقة له بهذا العصر .

□ *وكيف يمكن للفن تصوير العلاقات الاجتماعية الجديدة (الاشتراكية) على ضوء ذلك ؟* .

□ بتصوير الطبيعة وفقاً لنظرة علمية تفهم الطبيعة (بما في ذلك الانسان) كـ « نظام من عمليات » لا « كنظام من أشياء ثابتة جاهزة الصنع » . وهذا ما تفعله واقعية الكم .

إن وجهة النظر هذه ليست افتراضاً اتفاقياً ، بل هي نابعة من واقع تعامل الانسان المعاصر مع الطبيعة وواقع تعامله الاجتماعي . فالبشر منهمكون الآن في عملية شاملة مترابطة لتسخير الطبيعة ، وتغيير المجتمع على مستوى جوهري عميق . وفي سياق هذه العملية تنبع التجريدات والمفاهيم وأشكال الوعي المختلفة (بما في ذلك الاشكال الفنية) التي تجسد هذه العملية وتسهم فيها . إن التطابق بين مفهوم العلاقات الاجتماعية (الاشتراكية) ، ومفهوم الطبيعة كنظام من عمليات ، هو تعبير لهذا التعامل المترابط للانسان على النطاقين الطبيعي والاجتماعي .

□ *هل يمكن تحديد هذا التطابق بين هذين المفهومين بشكل محسوس؟ .*

□ سأجيب كما يلي : لنأخذ نموذجين من أشكال الوعي لهما علاقة بالموضوع . الأول في ميدان تعامل الانسان مع الطبيعة والآخر في ميدان تعامله الاجتماعي .

الأول هو مفهوم بلوره اينشتاين ، منذ بداية هذا القرن ، حول تعادل الكتلة والطاقة . المادة كما قال ، هي « تركيز عظيم من الطاقة في فضاء صغير نسبياً » ، أو هي « مناطق في الفضاء يكون فيها المجال قوياً للغاية » . هذا يعني أن كل شيء ، مما يحيط بنا ونألفه في حياتنا اليومية - بما في ذلك الانسان نفسه - ينبغي ألا يُرى ، كما يبدو ظاهرياً ، كوجود جسيمي من الكتلة ، لأن هذه الكتلة هي في حقيقتها « تركيز عظيم من الطاقة » . حتى الجسيمات الأولية (كالالكترونات والنيوترونات والبروتونات الخ) هي ، كما قال هايزنبرغ بعدئذ ، (مصنوعة من الجوهر نفسه ، ولنا ان نسميه « طاقة ») ان هذاالتعادل بين الكتلة والطاقة ، الذي ينفي في جوهره الوجود الجسيمي المستقل ، هو الآن حقيقة مثبتة تجريبياً . مثلاً ، في العملية المسماة بعملية « الخلق الازدواجي » ، يمكن لكمٍّ ضوئي أن يتحول إلى الكترون وبوزيترون (وهو الكترون ذو شحنة موجبة) ، والعكس هو الصحيح أيضاً . إذ يمكن الحصول في العملية المسماة بـ« الافناء الازدواجي » على كمٍّ ضوئي من اصطدام الكترون وبوزيترون . في الحال الأولى يتحول كمّ من الطاقة الى جسيمتين من الكتلة هما الالكترون والبوزيترون . وفي الحال الثانية تتحول كتلتا الالكترون والبوزيترون الى كمٍّ من الطاقة . غير أن أهم مثال على تحول الكتلة الى طاقة هو طبعاً في عمليتي انشطار والتحام نوى الذرات ، المتمثلتين ، كما يعرف الجميع ، في القنبلة الذرية والهيدروجينية . ومن هذه الحقيقة يكتسب مفهوم تعادل الكتلة والطاقة أهميته كأحد أهم المفاهيم التي بلورها الفكر البشري حول عمل الطبيعة . إنه يمكن أن يكون نذيراً بدمار شامل ، أو وعداً بعالم من الوفرة والجمال . الخيار بيد الانسان . وإن عاملاً أساسياً في تحديد هذا الخيار هو إدراك الانسان للابعاد الحقيقية التي يعنيها هذا المفهوم في رؤية عالمه ، وحياته ، بشكل جديد ، وفي تغييرهما وفقاً لذلك .

وثانياً : في ميدان التعامل الاجتماعي ، نجد مفهوماً بلوره ماركس منذ أربعينيات القرن الماضي ، ربط فيه طبيعة الانسان بوجوده المادي الفعلي .

إنطلق ماركس من مفهوم هيغل بأن العمل هو « جوهر الانسان » ، أو أن الانسان هو نتاج لعمل الانسان ذاته - أي ، « عملية » . غير أن هذه العملية التي كانت بالنسبة لهيغل عملية فكرية مجردة حولت من قبل ماركس إلى عملية مادية ، تتناول النشاط الانتاجي التأريخي للانسان . البشر ، كما قال ، ينتجون أنفسهم « بانتاج وسائل معيشتهم » .

هذا المفهوم لا يتجاوز فقط المفهوم الهيغلي ، بل ، في الوقت نفسه ، المفهوم المادي التقليدي (بما في ذلك فيورباخ) أيضاً . فالأخير يفهم الواقع ميكانيكياً كـ« شيء » ،

كـ « موضوع » متميز عن « الذات » ، لا كـ « نشاط حسي بشري » ، وبالتالي فهو ينظر إلى الانسان كـ « فردية مجردة منعزلة » ، لا كعملية مرتبطة بعالم من عمليات .

إن إنجاز ماركس ، إذاً ، يكمن في أنه دمج « ديالكتية » هيغل بمادية فيورباخ . هذا شيء يقال عادة لوصف ديالكتيكية ماركس . وهو هنا لا يعني أكثر من هذا : كل شيء في عالمنا الحسّي (بما في ذلك الانسان) هو « نشاط حسي بشري » ، وبالتالي عملية مادية تكون الذات عاملاً فعالاً فيها . ومجمل هذا النشاط والعمليات يؤلف « مادة » الطبيعة البشرية . لذا ، يقول ماركس : « الطبيعة البشرية ليست تجريداً يحل في كل فرد مستقل ، بل هي في واقعها تمثل مجموعة العلاقات الاجتماعية » . إنها تتطابق مع العمل الانتاجي للافراد ، « مع ما ينتجون وكيف ينتجون » . « ففي كل مرحلة من التأريخ نجد حصيلة مادية : كمية من قوى الانتاج ، علاقة محددة تأريخياً للافراد مع الطبيعة ، وفيما بينهم ، يستلمها كل جيل من سلفه ؛ كتلة من قوى إنتاجية ورؤوس أموال وأوضاع إجتماعية .. هذه الكمية من قوى الانتاج ورؤوس الأموال وأشكال الاتصال الاجتماعية ، التي يجدها كل فرد وجيل قائمة كشيء معطى ، هي الأساس الحقيقي لما تصوره الفلاسفة « مادة » و « جوهر الانسان » .

طبيعة الانسان ، إذاً ، ليست مادة « بكماء » غامضة متأصلة فيه ، بل إنها تقع خارجه متمثلة في هذا المجال من العمليات المادية التي يمارس الانسان نشاطه الحياتي فيها وخلالها ، والمؤلفة من قوى الانتاج والعلاقات الانتاجية . لهذا فإنها « بسبب هذا النشاط الحياتي الحسي للانسان،ليست كمية ساكنة ثابتة ، بل متغيرة متطورة على الدوام ، « فالإنسان » ، كما يقول ماركس ، « إذ يعمل على العالم الخارجي » (أي : هذا المجال من العمليات الانتاجية - الاجتماعية) ويغيّره ، فإنه بذلك يغيّر طبيعته » . النقطة الأخيرة لها أهمية خاصة في عصرنا . فمفهوم تعادل « الانسان والعلاقات الاجتماعية » لا يعني فقط فهماً جديداً لطبيعة الانسان والعالم ، بل أيضاً نمطاً جديداً للتعامل بين الانسان والعالم : الانسان يغيّر العالم كشرط لتغيير طبيعته . هذا النمط هو نقيض نمط آخر للتعامل طورته الأريان وساد لآلاف السنين (ولا يزال قائماً بيننا) وهو : الانسان ينبغي أن يغير طبيعته كشرط لتغيير العالم . من هذه الزاوية يصبح مفهوم تعادل « الانسان والعلاقات الاجتماعية » ، (كفهم وكنمط للتعامل) مفهوماً ثورياً ، وأداة فعالة في عملية التغيير التي يمر بها عالم اليوم .

وهكذا بلور ماركس ، في علم تطور المجتمع الذي خلقه ، مفهوماً حول تعادل الانسان والعلاقات الاجتماعية مماثلاً للمفهوم الذي طوره اينشتاين (في ميدان العلم الطبيعي) حول تعادل الكتلة والطاقة ، أو المادة والمجال ، ولكن قبله بأكثر من نصف قرن .

□ *كيف نفسر هذا التماثل بين المفهومين ، وما هي علاقته بـ « التطابق » الذي اشير إليه في السؤال السابق ؟ .*

□ التفسير يكمن في عملية الانتاج . ماركس صاغ ، كما لاحظنا ، مفهوم التعادل بين الانسان و « مجموعة العلاقات الاجتماعية » كتعادل بين الانسان وبين « ما ينتج وكيف ينتج »

أيضاً . العلاقات الاجتماعية هي علاقات إنتاج . وبالتالي فإن مفاهيم الانسان ـ حتى الاجتماعية منها ـ تجد أصولها في عملية الانتاج ذاتها .

البشر في تعاملهم الانتاجي مع الطبيعة « ينتجون » علاقة مع الطبيعة تنطبق مع فهم معين لها ، « وينتجون » علاقات اجتماعية فيما بينهم . وهذه العلاقات بشكليها الطبيعي والاجتماعي تطابق مستوى معيناً من تطور القوى الانتاجية ، وتؤلف معها نمطاً إنتاجياً مادياً معيناً . إنهم « ينتجون » أيضاً مفاهيم واشكالاً من الوعي الاجتماعي تطابق العلاقات الاجتماعية ، وبالتالي نمط الانتاج بكامله .

إن ما يحدث هو أن قوى الانتاج ، في مرحلة معينة من تطورها ، تدخل في تناقض مع العناصر الأخرى المكونة لنمط الانتاج المادي . وهذا التناقض ينعكس كصورة جديدة « ينتجها » الانسان ، وتمثل الشكل الجديد لعلاقة الانسان مع الطبيعة ، وعلاقاته الاجتماعية مع ما يرتبط بها من مفاهيم وأشكال من الوعي . وهذه جميعاً تتطابق مع المستوى الجديد لتطور قوى الانتاج ، مكونة بذلك صورة عامة لنمط الانتاج الجديد . التماثل بين مفهوم تعادل الانسان و « مجموعة العلاقات الاجتماعية » ، وبين مفهوم تعادل الكتلة والطاقة ، ينبغي أن ينظر إليه ضمن هذا السياق . فالتطور الهائل لقوى الانتاج في الأزمنة الحديثة أوجد تناقضات انتجت صوراً لعلاقات جديدة ، وأشكال وعي جديد تطابقها ، ومن بينها هذه المفاهيم .

□ *هل يمكن تحديد الكيفية التي ظهرت فيها هذه الصور والاشكال ؟ .*

□ يمكن هنا رسم خطوطها العامة فقط . المسألة ترتبط بتحديد الشكل الذي أثرت فيه قوى الانتاج الجديدة على تعامل الانسان الانتاجي في ميدان علاقاته الاجتماعية وعلاقته مع الطبيعة :

١ ـ في ميدان العلاقات الاجتماعية ، ادت قوى الانتاج الجديدة إلى تغيير صفة الانتاج. أصبح الانتاج (بتكنولوجيته الجديدة) جماعياً . وبالتالي أصبح يتناقض مع الشكل الفردي لملكية وسائل الانتاج . ومن هذا التناقض برزت صورة فكرية لشكل جديد جماعي (اشتراكي) لملكية وسائل الانتاج يطابق الصفة الجديدة الجماعية للانتاج . هذه هي الصورة التي رسمها الفكر الماركسي للعلاقات الاجتماعية الجديدة (الاشتراكية) . وهي صورة ينطبق عليها مفهوم تعادل الانسان و « مجموعة العلاقات الاجتماعية » . فهذا المفهوم لا يمكن أن يعني أكثر من أن الانسان بتكنولوجيته (وعلاقاته) الجديدة لم يعد باستطاعته التعامل ، إنتاجياً ، مع الطبيعة على نطاق تعامل الماضي ، أي : كوحدة إنتاجية فردية مستقلة . التكنولوجيا الجديدة تفرض عليه أن يكون « جزءاً » من وحدة إنتاجية جماعية عظمى يرتبط ضمنها ، وخلالها ، بعلاقات شاملة متعددة الجوانب مع كل « الأجزاء » الأخرى . هذه الوحدة الانتاجية الجماعية العظمى ـ كمجموعة العلاقات الاجتماعية الجديدة ـ هي الطبيعة البشرية الجديدة .

٢ ـ في ميدان العلاقة مع الطبيعة ، أدت أدوات الانتاج الجديدة الى تغلغل الانسان الى مستوى عميق جديد من تركيب المادة ، مستوى عملياتها الداخلية ـ الكهرومغناطيسية الذرية ، الخ . وبهذا ظهرت صورة لعلاقة جديدة بين الانسان والطبيعة تقوم على فهم جديد للطبيعة كنظام من عمليات بدلاً من أشياء جسيمية ثابتة ، وهي صورة ينطبق عليها مفهوم تعادل الكتلة والطاقة ، أو أنه بالأحرى يمثل شكلها النهائي ، لأنه يختزل جسيمات الكتلة النهائية الى عمليات من طاقة ، أي الى كمات كهرومغناطيسية ، أو « اجزاء » في المجال الكهرومغناطيسي الكبير .

التطور الحديث لقوى الانتاج اصبح ، إذاً ، أساساً لنمط انتاجي جديد . وفي هذا النمط الجديد من الانتاج تكون علاقة الانسان مع الطبيعة علاقة علمية ديالكتيكية قائمة على نظرة جديدة الى الطبيعة كنظام من عمليات ، وتكون العلاقات الاجتماعية علاقات اشتراكية قائمة على الملكية الجماعية لوسائل الانتاج . هذان الشكلان من العلاقات ـ العلمي الديالكتيكي والاشتراكي ـ متطابقان ، لأنهما يطابقان مستوى معيناً لتطور قوى الانتاج . وبارتباط مع هذين الشكلين من العلاقات يقوم هيكل من المفاهيم العلمية والاجتماعية (بعضها مفرغ في صيغ مستمدة من الطبيعة ، والبعض الآخر في صيغ مستمدة من المجتمع) ينطبق عليهما ، وبالتالي على نمط الانتاج بكامله .

الفن ، إذاً ، عندما يرسم الطبيعة وفقاً للنظرة العلمية الجديدة ـ أي كنظام من عمليات من الطاقة ـ فإنه بهذا يرسم ، أيضاً ، صورة التركيب الجديد للمجتمع ، صورة العلاقات الانتاجية الاشتراكية . الصورة الفنية بذلك تعطي صورة مزدوجة للطبيعة والمجتمع معاً . إنها تمثل عندئذ محاكاة لنمط تعامل الانسان الجديد من الطبيعة والمجتمع في آن واحد . وبهذا المعنى تعكس الواقع الحياتي للانسان بشكل كلي كامل ، لأنها تعبر عن هذا الواقع كواقع انتاجي .

وكما استمد الفن في الماضي عناصر لغته الفنية كألوان وأشكال (بما في ذلك الشكل الانساني نفسه) من مظهر الطبيعة ، فإنه الآن ـ في عصر التعامل الانتاجي مع عمليات الطاقة ، وفي العصر التطبيقي لعلاقات الانتاج الاشتراكية ـ يستمد عناصر لغته من جوهر الطبيعة . إنه يرسم الواقع الانتاجي ـ الاجتماعي الجديد للانسان بصيغ مستمدة من الواقع الطبيعي العميق ، الذي يتعامل معه انتاجياً : مستوى عمليات الطاقة .

☐ *بماذا تتميز فرضية واقعية الكمّ في تأريخ الفن عن الفرضيات التي سبقتها ؟*

☐ الفرضية التي سادت حتى مطلع القرن العشرين ، رسمت تأريخ الفن كتأريخ التطور التدريجي لرؤية الانسان ومعرفته بمظاهر الطبيعة منذ أقدم الأزمنة (وكان يقصد بها الأزمنة النيوليثية ، أي الحجرية الجديدة) حتى نهاية القرن التاسع عشر . لقد كان المعتقد (اعتماداً على المدلولات الفنية المتوفرة من الاكتشافات الاركيولوجية ، ومعظمها يعود الى ثقافات نيوليثية ، أو على المنتجات الفنية للشعوب البدائية في مناطق مختلفة من العالم)، أن

الانسان البدائي اقتصر في تعبيره الفني على رموز وتجريدات هندسية وزخرفية كصورة فهم احيائي ، ساذج ، اولي ، لمظاهر العالم ، وان هذه الاشكال الفنية الزخرفية اخذت تكتسب مع الزمن ، اي مع تزايد فهم الانسان للمظاهر ، قيماً وسماتٍ اكثر طبيعية حتى وصلت اخيراً الى ذلك المستوى الرفيع المتقن من الواقعية والطبيعية التي نألفها في فن النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

هذه الفرضية انهارت حينما أظهرت الاكتشافات الاركيولوجية ، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وجود أعمال فنية تعود الى عصور تسبق العصر النيوليثي بآلاف السنين ، لكنها تضاهي في طبيعيتها طبيعية فن القرن التاسع عشر .

عندما اكتشفت النماذج الأولى لفن الكهف الباليوليثي (أي الحجري القديم) ، في « التاميرا » في اسبانيا العام ١٨٧٩ ، فإن الوسط العلمي أنكر صحتها ، واتهم المكتشف « مارسيلينو دي سوتولا » بالتزوير ، وبأنه استأجر فنانين من مدريد للقيام برسم هذه التصاوير . لقد استغرق الأمر حوالي ربع قرن آخر ، واكتشافات مماثلة في مناطق اخرى ، خاصة في فرنسا ، قبل أن يتم الاعتراف بوجود فن باليوليثي . وهكذا برزت أمام مؤرخ الفن ، وناقده ، المشكلة العويصة لتفسير هذه الظاهرة الغريبة : « لماذا» ، سأل هربرت ريد ، « رسم الانسان البدائي المظاهر الخارجية للحيوانات بهذه الحيوية وهذه الواقعية ؟ » فالمفروض أن يقنع (أي الانسان البدائي) « برموز بسيطة فجة » . وبكلمة أخرى ، كيف يكتب تأريخ الفن بعد اكتشاف هذه الرسوم الطبيعية التي رسمها الانسان في ذلك الزمن السحيق في القدم ؟ .

غير أن التنظير الفني التأريخي ، في القرن العشرين ، وجد نفسه أمام مشكلة مزدوجة . كان عليه أن يعالج أيضاً ظاهرة أخرى لا تقل غرابة عن ظاهرة الفن الباليوليثي ، وأعني ظهور الفن التجريدي واللاموضوعي في القرن العشرين ، بعد قرون طويلة من الواقعية والطبيعية الفنية التي وصلت ذروة مدهشة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر .

الفرضيات التي ظهرت حاولت (وهو شيء طبيعي) تفسير الفن الباليوليثي ، والفن التجريدي واللاموضوعي الحديث ، معاً ، في إطار تأريخي واحد . سأتناول نموذجين لذلك :

١ ـ فرضية التطور من « الخاص الى العام » ، هذه الفرضية رسمت التطور الفني من أقدم الأزمنة حتى القرن العشرين « كعملية متواصلة من التحرر من الشكل الطبيعي للاشياء » ، أو كابتعاد تدريجي عن الرؤية الطبيعية واختزال متزايد لوسائل التعبير الفنية » . بكلمة أخرى ، إن تأريخ الفن ، وفقاً لهذه الفرضية ، ابتدأ مع الفن الباليوليثي باشكال طبيعية ، ومر بعملية اختزال مستمرة وصلت ذروتها في القرن العشرين بتحليل الشكل الطبيعي الى خطوط والوان مجردة . الفن التجريدي المعاصر يصبح اذاً ، وفقاً لهذه الفرضية ، الانجاز النهائي لهذه العملية التاريخية من التطور الفني .

٢ - فرضية التناوب الدوري للأشكال الفنية . هذه الفرضية رسمت تاريخ الفن كعملية يتناوب فيها الشكلان العضوي (الطبيعي) والهندسي (الزخرفي) للفن في « حركة اسلوبية - بندولية » . و « كما يتأرجح البندول دوماً الى الوراء والى الأمام » ، يتعاقب هذان الشكلان ليرسما لتاريخ الفن صورة بانورامية من دورات أسلوبية متضادة متعاقبة . الفن الباليوليثي (الطبيعي) يؤلف اول دورة في هذا التاريخ « البندولي » ، تعقبها الدورة النيوليثية الهندسية ، وهكذا ، حتى نصل المرحلة الطبيعية التي ابتدأت مع « جيوتو » ، وانتهت مع الانطباعيين وسيزان كآخر دورة فيه . التحول الذي شهده القرن العشرين بعيداً عن الشكل الطبيعي ، في اتجاه الفن التجريدي واللاموضوعي ، هو ، من وجهة نظر هذه الفرضية ، الدورة الجديدة في هذه « الحركة الأسلوبية البندولية » التي تؤلف تاريخ الفن .

الفرضيتان ، ببساطة ، لا تنطبقان على مدلولات تاريخ الفن : أولاً ، لأن ، تطور الفن لم يكن عملية « ابتعاد تدريجي » ، أو « تحرر متواصل » من الشكل الطبيعي ، كما تصوره الفرضية الأولى . وثانياً ، لأنه لم يكن أيضاً تناوباً بندولياً منتظماً بين الشكل الطبيعي والرمز الهندسي كما تصوره الفرضية الثانية . أعني أن المشكلة التي اثارها اكتشاف الفن الباليوليثي بقيت قائمة .

□ *وكيف تصدت واقعية الكمّ لهذه المشكلة ؟ .*

□ واقعية الكم - كما اشرت في بدء المقابلة - تتميز بشكل علاقتها مع الطبيعة . وهذا ينعكس في مفهومها لتاريخ الفن . فهي لا تراه كتطور فوقي مستقل في ميدان الانتاج الفكري ، أي ، مثلاً ، كتطور لعناصر التعبير ، أو للأساليب الفنية فقط ، بل بارتباط مع الانتاج المادي . إنني أعني هنا بـ « الانتاج المادي » ما عناه ماركس حينما اختزله الى عوامله الأولية البسيطة ، أي ، كتعامل يجري بموجبه تبادل المادة بين الانسان والطبيعة ، أو تكييف مادة الطبيعة لحاجات الانسان . بهذه الطريقة ، يمكن رسم صورة عامة لتطور تعامل الانسان الانتاجي تاريخياً تختفي منها التفاصيل الثانوية لهذا التعامل ، وتظهر فيها فقط الملامح الاساسية لنمط تبادل المادة بين الانسان والطبيعة ، أو الاختلافات النوعية في نطاق وعمق تكييف مادة الطبيعة لحاجات الانسان . وهكذا نحصل على صورة ترسم تاريخ التعامل الانتاجي بانماطه الأساسية المتعاقبة فقط ، كهيكل مؤلف من عدد محدود من مستويات متميزة تعكس التحولات الجوهرية في علاقة الانسان مع الطبيعة . واقعية الكمّ تنطلق من صورة كهذه ، أيْ من المستويات الأساسية المتعاقبة التي تؤلف تاريخ التعامل الانتاجي بين الانسان والطبيعة ، والأشكال الفنية التي ارتبط بها . الصورة تعطينا مستويين أساسين متعاقبين لهذا التعامل ، وبداية مستوى ثالث جديد :

١ - المستوى الذي بدأ بصنع الأدوات الحجرية ، وبالتالي بنشوء الانسان نفسه قبل حوالي مليونين ونصف مليون سنة ، وهو يؤلف اكثر من ٩٩٪ من عمر الانسان على الأرض ، وينطبق على ما يسمى بعصر الصيد ، وجمع الغذاء (أو العصر الباليوليثي) . إنه

مستوى أولي طفيلي من التعامل . فتبادل المادة بين الانسان والطبيعة كان استهلاكياً . الانسان استهلك ما تجهزه به الطبيعة ، ولم يكيف مادة الطبيعة (لم ينتج) إلا في نطاق صنع الأدوات .

٢ ـ المستوى الذي بدأ باكتشاف الزراعة (وبالتالي بنشوء الانسان المنتج) ، قبل حوالي عشرة آلاف سنة . وهو ينطبق على ما يمكن تسميته بالمستوى الزراعي ، ويمثل النمط الذي لا تزال غالبية البشر حتى الآن تتعامل به انتاجياً مع الطبيعة . انه مستوى سطحي ظاهري من التعامل . فتبادل المادة بين الانسان والطبيعة انتاجي ، غير أن هذه الانتاجية محددة بمظاهر الطبيعة فقط . الانسان الزراعي ، في عملية انتاج غذائه واحتياجاته المختلفة ، كيَّفَ (ولا يزال يكيف) مادة الطبيعة ، ولكن ، خارجياً ، ظاهرياً فقط.

٣ ـ المستوى الجديد الذي بدأ الآن ، في عصرنا ، بتحطيم الذرة والتغلغل في الأعماق دون الذرية للمادة . إنه مستوى جوهري من التعامل يتناول العمليات النووية الداخلية للطبيعة ، أي ما يمكن تسميته بالمستوى التكنو نووي . وتبادل المادة بين الانسان والطبيعة في هذا المستوى إنتاجيّ أيضاً ، غير أنه يتجاوز مظهر المادة الى عملياتها الجوهرية ، وبالتالي فإنه يصبح تبادلاً إنتاجياً خلّاقاً . فالانسان إذ يحول عناصر المادة الأولية بعضها إلى البعض ، ويكيّف عمليات الطبيعة الداخلية لاحتياجاته المختلفة ، فإنه ، في الوقت نفسه ، يصطنع (يخلق من جديد) مادة الطبيعة ، كمظاهر . إننا نشهد بداية هذا التبادل الانتاجي الخلاق للمادة بين الانسان والطبيعة في هذه « القشرة » السنثيكية ـ الاصطناعية ـ الجديدة المتنامية التي اخذ الانسان ينتجها كبديل من خلقه لمواد الطبيعة الخارجية ، ويكسو بها سطح الأرض . لهذا فإننا نشهد الآن ، أيضاً ، بداية نشوء الانسان الخالق .

واقعية الكمِّ تمثل المحاولة التشكيلية الجديدة للتعبير عن هذا التحول . إنها تنطلق من موقف مادي جدلي . لذا فهي نقيض المحاولة الأولى ، لأنها تحاول اعطاء صورة تشكيلية لفهم الانسان المعاصر لعمليات الطبيعة الجوهرية كجزء متمّم لتعامله الانتاجي الجديد (الخلاق) معها . بهذا المعنى ، فإنها تمثل الشكل البدائي للدورة الفنية الجديدة . والعناصر التشكيلية التي تستخدمها واقعية الكم مستمدة من هذه العمليات ، أي كعمليات من الطاقة ، لذا فهي تعكس أشكالاً ، وتراكيب ، وألواناً ترتبط بهذه العمليات . وهذه الأشكال والتراكيب والألوان تختلف عما نألفه في مظاهر الطبيعة الخارجية ، بل هي تبدو وكأنها « تجريدية » .

وهكذا ، فإن المشكلة التي أثراها اكتشاف رسوم الكهف الباليوليثية يمكن أن تجد حلها ، ببساطة ، وفقاً لنظرية واقعية الكمّ كما يلي :

١ ـ الرسوم الطبيعية الملونة المدهشة في كهف « التاميرا » هي ليست البداية الأولى لعملية تطور خطيّة منفردة من تاريخ الفن ، بل الذروة النهائية لدورة فنية أولية ارتبطت بنمط اولي استهلاكي من التعامل مع الطبيعة وانتهت بانتهائه .

٢ ـ فن القرن العشرين ليس هو الذروة النهائية (التجريدية) لتطور فني تاريخي « من الخاص الى العام » ، أو بداية « لحركة اسلوبية بندولية » جديدة بعيداً عن الفن الطبيعي .

أ ـ الدورة الفنية الأولى تنطبق على عصر الصيد . الفن التشكيلي لم يظهر مع نشوء الانسان بل في مرحلة معينة من تطور قواه الانتاجية . كان ذلك مع ظهور الانسان العاقل في المرحلة الباليوليثية العليا . إنه تطور من الرسوم والنقوش الأولية البسيطة التي ظهرت مع ما يسمى بالثقافة الاوريغناسية (Aurignacian) قبل اكثر من ٣٠ ألف سنة ، ليصل ذروة مدهشة في التصاوير الطبيعية الملونة التي اكتشفت في كهف « التاميرا » ، والتي ارتبطت بما يسمى بالثقافة الماغدالينية (Magdalenian) ، وهي الثقافة التي انتهت بنهاية العصر الباليوليثي قبل حوالي ١٢ الف سنة . السمة الأساسية لفن هذه الدورة هي إنه فن « حيواني » . الانسان « الصياد » رسم الحيوانات كجزء متمم من عملية تعامله « الاستهلاكي » مع الطبيعة لتأمين مصادر غذائه ، وسيطرته على العالم الحيواني .

ب ـ الدورة الفنية الثانية تنطبق على المستوى الزراعي . فهي ترسم خطاً بيانياً يبدأ مع الرمز الهندسي الزخرفي البسيط للفن[٣] النيوليثي ، ويتطور عبر فنون الحضارات القديمة (وادي الرافدين ، النيل ، الخ . .) فالإغريقية ، فعصر النهضة ، ليصل ذروته في الأشكال الطبيعية الملونة الزاهية لفن النصف الثاني من القرن التاسع عشر . تاريخ هذه الدورة هو تاريخ الاكتشاف التدريجي لمظاهر الطبيعة الخارجية كما يجد تعبيره في الأساليب الفنية المتعاقبة كجزء متمّم من تاريخ التعامل الانتاجي للانسان « الزراعي » مع هذه المظاهر .

جـ ـ الدورة الفنية الثالثة تبدأ مع عصرنا بتغلغل الانسان الى عمق جديد جوهري من المادة ، مدشناً بذلك مستوى جديداً من التعامل الانتاجي مع عمليات الطبيعة الداخلية .

الحركة الحديثة (وخاصة المدرسة التجريدية واللاموضوعية) ، هي المحاولة التشكيلية الأولية للتعبير عن الأزمة التي رافقت هذا التحول الجوهري في علاقة الانسان مع الطبيعة . إنها ألغت (كما رأينا قبلاً) مظاهر الطبيعة الخارجية كمصدر للابداع الفني ، متجاوزة بذلك الدورة الفنية الزراعية . غير أنها عممت هذا الالغاء ليتناول كامل الطبيعة . وفي « واقعية الكم » البداية الأولية البسيطة لدورة فنية جديدة تعكس تغلغل الانسان الى عمق جديد ، جوهري ، من المادة ، وبالتالي بداية لمستوى جديد (خلّاق) من التعامل مع الطبيعة كعمليات من الطاقة .

حاوره محمود البياتي

من المعاصرة الى الحداثة

قد لا يكون هذا الحديث خاضعا لتسلسل تاريخي ، ومع ذلك فهو لن يخرج كلية عن تاريخ التشكيل المغربي والعربي الحديث ، بوصفه سببا ننفذ من خلاله لتقديم وعرض جملة آراء واهتمامات شغلت وتشغل الذهن والجسد .

التفكيك والتركيب :

منذ زمن بعيد ، قد يتحول الى زمن اسطوري والنحن المغربية العربية تروض نفسها على التلاؤم. ويجد المبدع نفسه مضطرا في غالب الاحيان للسفر ، بل مرغوما عليه ، رابطاً بين الماضي والحاضر؛ انها رحلة استكشاف للذات المعذبة . ويكتشف في سفره عجائب الموروث ، وهياكل المدن من خلال ما تبقى من بقاياها على شكل زخارف طينية او كتابات كوفية تحكي التاريخ ذي الاتجاه الواحد . ثم يعود من هذا السفر ممتلئا مسائلا ، مبهورا ، وهو بين الشك واليقين ، يحيط به زمن الصدمة . تساؤله الرئيسي هو : من اي زمان نحن ؟ وفجأة يتراءى امامنا الابداعي والسياسي ، علاقتنا بالاشياء وبالمحيط الاجتماعي ، قدرة الفعل وانكساره ، حرية القول ومحرّماته ، وندخل في حضرة مجنونة . .

الخط في اللوحة العربية الحديثة :

يكون حديثي هنا تفصيلا وجزءا متفرعا عن موضوع اوسع ومتشعب الا وهو سفر الخط العربي ، ومعاينته كمسلك . لقد تم اختيار الخط في المغرب وغيره كعنصر تشكيلي من خلاله تتم محاولة اثبات الهوية والانتهاء لارتباطه المكثف بالكلام ، والقول ، ولاستعماله كشكل

صوري يعكس الصورة الكلامية ، والصورة الثقافية . هو سفر للخط وقد انتزع من حيز اصلي من جلد ، او ورق ، من افقية السطر والتتابع المنظم للمعنى والنص الى مجال حديث هو اللوحة . وتكون هنا الصفة المشتركة بين الحيزين هي السطح والسند كفضاء جديد نمارس عليه وفيه تصوراتنا ، وطريقتنا لمعايشة العالم ومفهومنا للفعل التشكيلي .

ان مغامرة مثل هذه للانتهاء والبحث تثير جملة من الاسئلة تربطنا اكثر بالخط والخطاط ، وهي مجرد اسئلة :

- كيف يتصرف الخطاط ، وفيم يفكر وهو امام نص معروض عليه بقصد التخطيط ؟ هل يخضع في عمله الخطي لسلطة النص ؟
- ما العلاقة بين المعنى الاخباري الاعلامي للنص وبين الخط كحركة يدوية لها ايقاع الجسد ؟
- كيف يضمن الخط اسلوبه اي رغبته مع الاحتفاظ بمقروئيته ؟

لنُقِرَّ ان بين الممارستين فرقا ، ممارسة الخطاط وممارسة الفنان الحديث. فالخطاط يشتغل داخل اطار قانوني محدد ومعقد في الوقت ذاته . فهناك اللغة ، المعنى ، هندسة الحروف ، المحظور والمباح ، ما يجب ان يمنح للعين وما لا يجب ، المكتوب للخاصة والمكتوب للعامة الذين يتوجه لهم بعمله . ومن هذه المعطيات يتقدم الخطاط في لعبة توليفية ، يتحايل فيها على القانون النصّي ، او قانون البلاط ، حتى يمنح للتخيل حريته ، ويظهر المعنى المختفي الذي يصمت عنه النص .

وكلمة « الخط » تمنحنا المعنى الحركي الصحيح للفعل الصادر عن الخطاط وهو يتحرك بحسب رغبة مقنَّنة ، كما « إبن مقلة » ، لها قانونها الخاص خارج كل تمثيلية او تصورية ، ومن هنا نستعمل كلمة « خط » لتمييزها عن كلمة « كتابة » . وان تقول لشخص اكتب فهذا معناه انك تطلب منه او تأمره بتشخيص معنى معين . اما الخطاط فهو يضيف بعدا جماليا تركيبيا في علاقته مع المادة .

وهنا تتجلى الذات المبتكرة للخطاط في تحريف سلطة القول ، او النص الوعظي ، او إمضاء الحاكم ، للدخول في تشكيل يستقي معناه العميق من التاريخ الخلفي ، والحس الحضاري ، ومهنة الخط .

لا شك ان هذه العناصر مارست اغراءً وجذبا للفنانين العرب المعاصرين ، ومنهم المغاربة ، الذين استلهموا الخط في اعمالهم التشكيلية . ويمكن ان نلاحظ هذا الانجذاب نحو الخط العربي في اللوحة المغربية منذ الستينات ، وقد اصبح التوجه نحوه متفشيا في المرحلة الاخيرة ، على عكس ما كان في البداية ، وخاصة لدى مجموعة معينة . إن هؤلاء الفنانين انجذبوا بسحر نحو الخط لمحاولة استلهامه ، ادماجه ، واستغلاله كوحدات تشكيلية ضمن حيز اللوحة ، والجدار والنص المعاصر المخطّط .

ويجب ألاّ ننسى هنا اتخاذ الخط عند هذه المجموعة من الفنانين كرمز انتمائي قد يمدهم بالخصوصية المبحوث عنها ، محملة برصيد شعوري حضاري كحل لاسئلة تشكيلية تعترض

الفنانين فى بحثهم عن الهوية الضائعة .

ومن هنا يحاول الفنان ادماج الاجناس الخطية في اعماله مع اعادة تركيبها ، وتنظيمها ، في حيز معين ، بحسب معطيات تكوينية تأخذ قوانينها الهيكلية وبنيتها من الفهم المعاصر لتناول فضاء ما للتدخل : ان يكون لوحة ، جدارا ، ورقا ، آلة ، حجرا ، حديداً . . . واقول هنا الفهم المعاصر لبنية اللوحة ، ولا أقول الحديث ، لأن الحداثة عملية تركيبية معقدة تتصرف كفعل شمولي ، كلي ، في مضمونه وتكوينه ، وتأخذ في اعتبارها المعطيات والمضامين الحديثة للثقافات البصرية في اوسع مجالاتها لتأتينا بفعل كلي مفتوح يعبر عن مواجهة الانسان لاشياء العالم ، وتناقضاته ، ورغبته المتحركة في انتاج جمالية جديدة . وبهذا المعنى ، فان الحداثة ليست توفيقية ولا سلفية ، كما انها ليست اجتراراً لنفس معذبة ، وليست رد فعل تجاه الآخر ، او الثقافات المغايرة المتقدمة .

الحداثة تأتينا كفعل متكامل ، متولد عن اهتمامات عميقة بمضامين زماننا المتحرك ، وتكون هذه هي الحال الحقيقية للانسان المغربي والعربي . ويكاد يكون هناك اتفاق في المغرب كما في الاقطار العربية الاخرى ، على ان كل تحول ، او تجدّد ، او تجاوز للفهم السائد في مسألة الثقافة والابداع ، بصفة عامة ، يكون مستحيلاً ، إن نحن لم نرحل الى منطقة الموروث الثقافي لنعود بذخيرة تراثية نثبت بها حجة انتمائنا للأصل .

وتقدم التفصيلات التراثية المقحمة في اغلب الأحيان على تركيب اللوحة كورقة تعريف مطلوبة ، وبإمكاننا ان نلاحظ هذا على اغلفة جل المجلات والكتب ، كما في الهندسة المعمارية باضافة « قرمود » او تزويقات تجارية لا علاقة لها بالتكوين العام للشيء او العمارة . وبإمكانك ان تجد في بعض اشكال العمارة العربية جزءا من « لوكو بوزيبه » وجزءا من قصر الحمراء في التركيب نفسه ، كما ان اللوحة تتركب من اجزاء متوالية : خط كوفي ، او نسخي ، او مغربي ، اضافة الى قوس ، وجزء مستلهم من أي حركة فنية معاصرة لتلتقي في النهاية مع الشعار الزائف « الاصالة والمعاصرة » .

هل نعيش في زمن ترقيعي ؟ ونحن هنا نستثني مجهودات بعض الافراد الباحثين عن تأليف مرتبط ، وشمولي ، ومُنتمٍ لرغبة التحرر والفهم .

كيف يمكن ان نتوصل الى وضع الاشياء والمقولات في ظرفها التاريخي الذي يحكمه قانونه ؟ هذا التقديم ليس الغاء لبعض الاختيارات ، بقدر ما هو دعوة الى الانحراف عن الخط السائد المجمد للتطلع ، والتخيل ، والمغامرة الابداعية عندنا .

السؤال الشخصي :

حديث الفنان عن المجال المنشغل به يظل باستمرار ملغوما بسؤاله الشخصي ، بهذا الفعل الذي يطارده ، يغويه او يقاومه . ومن هنا يظل الحديث عن لعبة الخط وادماجها في الفعل

التشكيلي ، وطنيا وعربيا ، يهجس بما يختفي وراءه من بعد شخصي . اترك المشترك ، تاريخيا وراهنا لانفلت قليلا حيث صاحبت هذا الفعل في سرية لا تكتم علنيتها ، اي : ممارستي للعبة الخطية ضمن فضاء اللوحة . هذا شبه جديد، حدث منذ نهاية السبعينيات .

اذا كان التشكيل العربي ، ومن ضمنه المغربي ، قد افتُتن بالخط ، وعمل على زرعه في اللوحة ، كرد فعل لقراءات صوفية رأت فيه الوهج الصوفي مثلا ، فان المسألة لم تغْدُ بهذه البساطة في تجربتي . كان الأمر يتعلق بالانتقال من توفيقية « معاصرة » تريد اثبات « اصالتها » الى رؤية شمولية للوعي بالفضاء البصري ، وطبيعة تركيبه في كليته وتكامله ، حيث الخط ليس اضافة لعناصر برانية ، ولا تمثيلا لمجد مفتقد . بل كان علي الاشتغال حول النسيان ؛ نسيان « الحقيقة » الأكاديمية الغربية واستنهاض النسيان المكبوت دون ان يكون نسيان هذه « الحقيقة » دخولا في الغاء « الآخر » كاستراتيجية . كانت اسعى نحو الفعل . والمشكل هو انني لا اعتبر نفسي مشتغلا بالخط . فجملة اهتمامات بصرية ، وتجارب متشعبة ، هي ما يشدُّني اليه . فافُقية اللوحة لا تُلغي قراءة لها من اليمين الى اليسار ، من اليسار الى اليمين ، من الأعلى الى الأسفل ، من الأسفل الى الأعلى . لوحة لا مركز لها ، ولا تتبع مسارا احاديا في التركيب ، كما لا تختار مسارا واحدا للقراءة .

وما أُلحّ عليه هنا ، بالذات ، هو شمولية الفعل ، وكما ذكرت النسيان اذكر هنا الانحراف ، بمعنى ان الفعل التشكيلي ينحرف « بالمعنى الاخلاقي ايضا » عن قيم تتبدى وكأنها نهاية هذا الفعل . وكامتداد لهذا التوجه العام ، يكون السَّندُ ضيقا ، مهما اتسع ، واصبح العمل يأخذ في اعتباره مجمل الاطار المحيط به : أرض ، جدار ، سقف . ولهذا وضعت منشورا ارضياً ، يجعل العمل التشكيلي في علاقة اخرى مع هذا المحيط ، وليكن سماءً او بحراً ، او أي امتداد لمظهر من مظاهر الكون .

وضمن هذا الامتداد أشير هنا للتعامل مع الكتاب ، النص الأدبي ، المعمار . إن العمل التشكيلي يتجاوز حدوده المعتادة ، حين يندمج في كتاب ، في نص أدبي . . . حيث يكُفُ ان يكون مجرد اضافة نص تشكيلي الى نص آخر ، بل يتحول الى اندماج وإدماج للمعطى البصري ، في فضاء آخر ، ولا يمكن ان نستبعد هنا التظاهرات التشكيلية مع الأطفال في الساحات العامة في الرباط ، الصويرة ، مراكش . واشتغالي بالكتابة يدخل في هذا النطاق ايضا . وقد يرى المتفرِّج من بعيد الى تنوّع هذه الممارسات على انها تشتّت لا يربط بين اطرافِه شيء . وهذا خطأ ، لأن تصور الحداثة هو ما يؤلف بين الموزَّع والمشتَّت لينتظم في كُلٍّ مُوحَّد .

الممارسة الجماعيه :

ولا شك أن الحركة الثقافية الخاصة جدا ، والتي برزت في مغرب السبعينيات ، بارتباط الفنانين مع الكُتّاب ، قد اخصبت الجدل حول طبيعة الفعل الثقافي ، وطنياً وعربياً ، واحدثتْ

شروخا في البنية الثقافية التقليدية التي كانت مهيمنة على الساحة الثقافية . حركة لا يمكن قياسُ مداها في لحظة سريعة ، او تأمُلٍ قد يكون عابرا ، ولكنها اكسبت الممارسة التشكيلية ، كما أكسبت النص الأدبي ، والحضور الثقافي ، من مجلات وجمعيات ، زخماً غير معتاد ، وخرقاً للمفهومات السائدة . لذلك تولَّدتْ ضرورةُ مراجعة الفعل التشكيلي من داخل ما اندمجت فيه الممارسة الثقافية في هذه الفترة الخصبة .

هذا وجه للامتداد ، داخل اللوحة التشكيلية وخارجها ، وعبره يمكننا القيام بقراءة متكاملة للثقافة المغربية الجديدة التي يكون الفعـل التشكيلي ، بتصـوره الحداثي ، احـد ابعادها .

محمد القاسمي .

مرحلتان من التشكيل المغربي

تستحق التجربة التشكيلية في المغرب الحديث دراسة متكاملة ، تتناول أسسها ، كما تتناول تياراتها وتاريخها . ولاشك أن مثل هذه الدراسة ستكون مفيدة إن هي توجهت نحو مساءلة وضعنا التشكيلي العام في علاقته بالوضع الثقافي ، وبالاختيارات التي تجتهد منذ نهاية الستينيات في تبين مسالك الثقافة الوطنية المنشودة .

وليس غرضي هنا تحقيق مثل هذه الدراسة ، ولكني سأحاول التركيز ما أمكن على المرحلة التي انتميت فيها للعمل التشكيلي ، وسايرت فيها جملة من الممارسات ، وهي مرحلة ذات أهمية .

١ ـ كان اللقاء الذي جمع بين الفنانين التشكيليين المغاربة في المدرسة البلدية للفنون الجميلة بالدار البيضاء ، في فترة الستينيات ، ووجود « فريد بلكاهية » بهذه المدرسة ، مؤثراً في تجربة بعض الفنانين التشكيليين . وكان النضج النسبي الذي اكتسبناه في ذلك الوقت ، بعد دراسة أكاديمية محضة ، ومراجعة تلك التربية من خلال التجارب التي قمنا بها خلال الدراسة بالخارج ، يوفر إمكانية للتفكير في الجديد التربوي لتنفيذه في تلك المدرسة . كان ذلك يعتمد أساسا على وعينا بأن النماذج التربوية التي تعلمنا عليها في المرحلة الأكاديمية غير بريئة بالضرورة ، حيث أنها تحمل في طياتها ثقافة غربية ، وأقصد على سبيل المثال نماذج إغريقية ولاتينية ، كما أن معالجة الطبيعة الميتة بشكل أكاديمي يخفي هو الآخر خلفية ترجع إلى الثقافة الغربية . لذلك حاولنا الاستفادة من المعطيات الديناميكية للفن المعاصر ، وأقصد على الخصوص الإبداعات التي كانت تخضع آنذاك إلى المباشرة والحركية في الرسم ، ما يسمى بـ **Action painting** مثلاً في أمريكا ، أو **La peinture gestuelleg** في أوروبا . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى وضعنا جانباً النماذج القديمة التي وجدناها بالمدرسة ، وعوّضناها بنماذج من التراث التشكيلي الوطني الحضري أو القروي . اعتمدنا أيضاً على طريقة تربوية للنقاش ، عمل تنفيذي ونقاش ، إبداع ونقاش ، وحاولنا أن نعتمد على فكرة « مختبر للتربية البصرية » .

فالمعمل عبارة عن تلاميذ ، وأساتذة . وكان الشباب الذين يردون إلى المدرسة أغلبهم من الفئات الفقيرة ، وأحيانا الفئات العاطلة عن العمل ، وبعضهم من العائلات ذات المشكلات الاجتماعية التي نعرفها . انطلقنا في المدرسة من فكرة أن علينا ، ونحن نرفض النماذج الغربية في الثقافة التشكيلية ، إيجاد البديل ، ومحاولة وضع مقولة الارتباط مع التراث التشكيلي الوطني بما هو عناصر عربية - إفريقية . إعادة الارتباط مع التراث دفعتنا إلى تلمس الممارسات التشكيلية التراثية . مثلاً ، أعدنا اكتشاف الفنان التشكيلي التقليدي ، « الصانع » ، فلاحظنا أنه كان يعمل في ميدان العمارة ، وأن الممارسات التشكيلية التقليدية كانت تعتمد على العمل الجماعي ، وعلى اختفاء اسم الفنان كعبقرية أو كإمضاء ، وأن هناك عدة منجزات مهمة في التراث التشكيلي أو الهندسي الوطني لاتحمل بالضرورة اسم شخص أو مؤلف . هذه المقومات أو العناصر المحددة لهذا السلوك جعلتنا نعتمد عليه كأسس ديناميكية في تأسيس وتطوير هذا النظام التربوي الجديد . كذلك حاولنا ، لدعم هذه التوجهات ، تأسيس نشرة كانت تسمى « مغرب فنون » نُشرت فيها نصوص ربما كانت نوعا من البحث التاريخي .

هناك دراسات لتسجيل بعض مظاهر الفن المعماري بالبادية ، وبعض النصوص التي تعتبر شبه بيانات تربوية للمدرسة . هذا التوجه العام لم نكن نخوض فيه فقط على مستوى المدرسة ، بل وجدنا أنفسنا مدفوعين الى تأكيد هذه التوجه من خلال ممارستنا خارج المدرسة كفنانين ، أفراداً أو نشاطات جماعية كنا نقوم بها من خلال المعارض الجماعية المحصورة في ثلاثة أو أربعة أفراد . من ثم كانت معارض طلبة السنة الأخيرة أواخر السنة ، تعتمد ، بدلاً من عرض الأعمال الشخصية على الجدْران، على التلاميذ الذين يقومون بمعالجة الفضاء الهندسي ، وتحريكه ، وإنعاشه ، وإدخال تعديلات بصرية ، انطلاقا من الغلاف الهندسي ككل . وكان هذا يتم في شكل مجموعات تلاميذية . وخارج المدرسة بدأنا بممارسات أخرى ، وأظن أن أول مبادرة كانت ساعدت على بروز هذا التوجه الخارجي ، هي تظاهرة « جامع الفنا » بمراكش . ثم أتت بعدها تظاهرة ساحة ١٦ كانون الثاني (يناير) بالدار البيضاء ، وفي الوقت نفسه كانت تظاهرة المعاهد الثانوية . ومعرض مسرح محمد الخامس بالرباط ، هو في الواقع تاريخ أو حدث تاريخي سابق لتواجدنا داخل المدرسة .

هذا المعرض الثلاثي كان فرصة للاتفاق بيننا ، وأذكر أننا في معرض مسرح محمد الخامس طرحنا نصاً ناقشناه جميعاً . كان يضع النقاط على بعض القضايا الأساسية ، وهي ، مثلاً ، النّقد الذي كنا نوجهه آنذاك إلى النزعة التحديثية القريبة من المدرسة الفرنسية ، والتي كان يمارسها الغرباوي ، الشرقاوي ، (بصفة أقل) ، كما كانت هناك جماعة متأثرة بالمدرسة الاسبانية ، أي قضية المادة والاعتماد على الطبخ التشكيلي La Cuisine هناك ، إذا ، التفكير في البرنامج التربوي والتوجهات المتعلقة به ، وهو ما كان ملازما للسلوك والممارسة خارج المدرسة كفنانين .

في تلك الفترة نشأت فكرة الاتصال والحوار مع المبدعين الأدباء والشعراء ، وهذا جانب مهم بالنسبة لتلك الاندفاعة . بدأ اللقاء على أساس أننا لسنا بالضرورة منظرين وكُتاباً . كانت لدينا أفكار ، ولكننا لا نستطيع التعبير عنها بشكل جيد . وكنا نريد تكوين جمهور للاستماع لأطروحاتنا ، وأول جمهور يمكن أن يستمع هو جمهور المثقفين ، والكتاب ، والشعراء . استفدنا بالفعل من النصائح ، ومن التربية التي قدمها اولئك الكتاب والأدباء . وهنا أذكر تجربة العمل في نطاق مجلة Souffles (أنفاس) بالفرنسية ، التي تندرج في هذا الاتجاه . وقد كان العمل لتهييء ملف خاص « لأنفاس » بالفرنسية حول الفنون التشكيلية فرصة عظيمة لتعلم كيف نعبر ، وكيف ننشر أفكارنا ، وآراءنا ، ونظرياتنا ، التي كانت آنذاك في بداياتها الأولى . لم نكن دائما على استعداد ، أو لم يكن لنا تكوين كاف ، لتحرير أطروحاتنا ونظرياتنا فيما يتعلق بمسألة خصوصية الفن التقليدي وخصوصية الفن الذي نحن بإزاء تأسيسه . وهذه العلاقة بين التشكيليين والكتاب تطورت فيما بعد لتجمع أكبر عدد من المثقفين التقدميين ، ثم تطورت فيما بعد إلى علاقة مع الجهاز الرئيسي للأدباء ، وهو اتحاد كتاب المغرب ، إلى أن نجحنا في السنوات الأخيرة في القيام بتأسيس ونشر جريدة تشكيلية أدبية (الإشارة) مشتركة ما بين الجمعية المغربية للفنون التشكيلية واتحاد كتاب المغرب ، وقد كانت هذه آخر تجربة دالة ، كطريقة للممارسة التشكيلية في الميدان الثقافي . وأظن أن الهواجس التربوية دفعتنا الى التفكير ، لأنه من أجل السيطرة على طرقنا التربوية ، اضطررنا للتفكير ، بكيفية أعمق في مسألة التراث التشكيلي ، وهل يتعلق الأمر بالتراث التشكيلي القروي ، أو الحضري . كذلك اضطررنا إلى تكوين رصيد نظري ، وبالتالي إلى الاتصال بالكتّاب والأدباء . فمجمل التوجهات التي أتت فيما بعد ومجمل الممارسات التي أسسناها كبدائل تعود كلها إلى هذه الانطلاقة . ومن الغريب ، وربما ليس من الغريب ، أن يكون هاجس تربوي ، داخل مؤسسة صغيرة قد أعطى الفرصة ، أولاً ، لتفكير جذري ، ومهم تاريخياً ، وثانيا لابتكار وإبداع ممارسات جديدة حتى في بعض البلدان الغربية التي لها تاريخ كبير فيما يخص هذا النوع من التعبير ، وهو الفنون التشكيلية .

٢ - يقيناً أن هناك ظروفاً تآلفت ، وفي مقدمتها خصوصية المرحلة التاريخية التي كنا نمر بها ، وهي التي ساعدت على هذه الظاهرة . كنا نعلم أن هذا الغليان ، وبخاصة في السبعينيات ، يمكن أن نشاهده في مختلف مجالات التعبير : الكتابة ، الشعر ، تأسيس بعض المجلات . أما فيما يخص التفرعات الأخرى فإن الرفض الذي كنا نطرحه يتعلق بمسألة الفن الفطري . وهناك جانب آخر كنا نعتبره أساسياً آنذاك ، وهو أن علوم الإعلام ، او ما يسمى بالفنون التصويرية ذات دور خطير وأساسي في التوعية البصرية للجمهور . هذا الجانب اهتممنا به وتعرضنا له في الملف الخاص بمجلة « أنفاس » ، لأننا عندما طرحنا مسألة

الرجوع إلى التراث ، أعدنا اكتشاف قيمة الفنان التقليدي ، وأعدنا له الاعتبار ، وفي الوقت ذاته لم نكن نستطيع ان ننسى أو نغفل وجود مسخ ، وسياسة مسخ ، للابداعات التقليدية والفن الشعبي الممارس ، ذلك المسخ الذي ما يزال مستمراً حتى الآن . كنا نحسّ أننا نقوم بنقد طابع تخريب وتشويه العمل الابداعي للصناع ، أو الفنانين التقليديين ، الذين كنا وما زلنا نحترمهم. واندمج هذا في نقدنا لسياسة الفنون ، وسياسة مصالح الصناعة التقليدية ، وقد طرحنا ، وقتذاك فكرة تقدمية جداً ، وهي أنه يجب خلق علاقة بين الفنانين الحديثين ، بمفهوم الفنان المحترف والمثقف نوعا ما ، والفنانين التقليديين ، بغية إيجاد صيغة للحوار ، ومساعدة الفنان التقليدي على عدم السقوط في إنتاج أدوات آلية ومكررة ، تحت رغبة السائح ، وتحت رغبة سياسة تجارية ، هي سياسة تسويق هذا الإنتاج . بمعنى أن يكون هناك تبادل ما بين الفن العصري والفن التقليدي ، على أساس تبادل التجربة . فالفنان العصري يستفيد من فعاليات الفنان التقليدي ، والفنان التقليدي يستفيد من تصميمات تُطرح بشكل يتناسب مع الإمكانيات التصنيعية للصانع . طبعا كنا على علم ببعض التجارب التقدمية في بلدان العالم الثالث ، وكنا نريد محاولة الاستفادة منها في طرحنا لتلك الحلول . أما فيما يخص مسألة الفن فقد كان موقفنا منها مرتبطاً بهواجسنا التربوية في المدرسة ، بمعنى أننا كنا بصدد إعادة تكوين تشكيليين ، بالمعنى العلمي للكلمة، مع إدخال عنصر الخصوصية الثقافية المحلية والإفريقية والعربية . لهذا كان لا بد أن يكون لدينا موقف واضح من مسألة الفنون الفطرية ، بالرغم من أننا كنا نعرف أننا ستتعرض للنقد عن قصد أو عن حسن نية ، وهو الذي كان يتهمنا بأننا ضد الفن الشعبي ، بهذه البساطة ، مع العلم أن مواقفنا كانت واضحة إزاء الفن الشعبي ، وأننا كنا نذهب مع تلاميذ المدرسة إلى مناطق بعيدة جنوب مراكش ليستطيعوا اكتشاف التراث التشكيلي القروي . كما نذهب إلى الشمال ، وجهة فاس وسلا لاكتشاف او إعادة اكتشاف التراث التشكيلي الحضري كنموذج . واكتشفنا وقتها ، بحس خاص ، أن الفن الفطري كان سياسة مقصودة من طرف بعض الذين ربما كانوا يعملون بتوجيهات لترويج ذلك الفن ، وللضغط على الحركة التي كان بدأ بها أمثال الغرباوي . فإذا كانوا يقبلون الغرباوي ، لأنه على أي حال كان على صلة بمدرسة باريس ، فإن عملنا كان مزعجاً ، لأنه لم يكن يرتبط لا بهذا ولا بذاك ، بل بالعكس كان يريد أن يفجر أشياء كانت وقتها غير مقبولة ، وأتذكر أنهم وقتها كانوا يقولون إن ألواننا صارخة جداً ، بمعنى أنها غير متذوقة ، وكنا نرد بأن تراثنا يتعامل بهذا الشكل ويجب ، ولو بحجة المراجعة ، أن ننطلق من هذا المعطى ، كسلوك ، وإحساس ، وموقف .

٣ ـ لذلك كان الصراع صراعا حضاريا ، والمناخ الذي كان سائداً هو النقاش الواسع حول الثقافة الوطنية . وفي الوقت الذي كانت تُناقش فيه أطروحة فرانز فانون اكتشفنا بفرح ، وباستغراب أيضاً ، كيف ان في الفن الشعبي البسيط ، في البادية والمدن ، رصيد

المقاومة الثقافية التي دامت طوال سنوات الاستعمار، واستمرت فيها بعد. لاحظنا من خلال اكتشافاتنا ونقاشاتنا ان الشعب استطاع ، وحده ، أن يحمي ما قلّ ، ولكن هذا القليل ذوقيمة كبيرة ، وكان هذا نوعاً من إضفاء الارتياح على انشغالنا وحيرتنا . وهنا يأتي تأسيس جمعية البحث الثقافي التي قدمت طروحات ، أو أرضية ، تؤكد على ثقافة الشعب . وكان لنا القرار في عدم استعمال مصطلح « ثقافة شعبية » ، واستعمال مصطلح « ثقافة الشعب » بدلها . وكما التقينا بالكتاب أنشأنا علاقتنا ببعض السينمائيين ، وربما لم نؤثر مباشرة ، ولكن أعتقد أن الأفلام الأولى كانت ذات نكهة مغربية ، كمعالجة القضايا الرئيسية في الحياة ، كفيلم « الرشيش » (٦ و ١٢) عن حالة العامل والشعب بالدار البيضاء . وأظن أن فيلم « وشمة » نتيجة هذا المناخ العام ، إذ أن البوعناني عنصر سينمائي خالطناه وناقشناه .

لهذا يُلاحظ من خلال هذا البعد أن كل هذه الانشطة تترابط في لوحة معينة ، مع اختلافات في البدايات ؛ كل هذه الأشياء يرتبط بعضها ببعض . مثلاً ظاهرة أننا في الوقت نفسه الذي كنا نؤسس فيه ممارساتنا ، كنا نحاول ، من خلال علاقتنا بالمبدعين ، والأدباء ، والكتاب ، والشعراء ، البداية في تأسيس رصيد من النظرية الفنية . ويمكن أن نقول إنه ، بالرغم من قلة هذه النصوص ، وبالرغم من عيوبها ، فهي ربما تعكس نوعاً من الطابع المتعلق بالمرحلة نفسها . لكن هذه ظاهرة مهمة لا بد من ملاحظتها ورصدها ، وهي أن الفنانين كانوا واعين بضرورة تسجيل مواقفهم من خلال نصوص وبيانات ، بالرغم من قلة هذه النصوص .

٤ ـ كان هناك نوع من العنف في طرح تلك التوجهات أثر على مختلف المستويات ، ليس فقط على المؤسسات والأدوات التي كانت موجودة آنذاك ، من نشر وعرض الفن التشكيلي ، ولكن ربما اثر على الفنانين أنفسهم ، هؤلاء الذين لم يكونوا بالضرورة من مجموعة الدار البيضاء . وقد فكرت مراراً في ممارسات بعض الفنانين ، وبخاصة تلامذتنا القدامى في المدرسة ، وكيف أنهم كانوا مرتبكين في اختيار محاولة إرضاء تلك التوجهات التي ربما اعتبروها قانوناً ، ومفتاحاً لإمكانية الحصول على يافطة الرسام الوطني ، أو اختيار المغامرة ، فيتعاملون مع الهيئات والبعثات الثقافية دون الأخذ بعين الاعتبار لتلك الممنوعات التي طرحناها ، وأصبحت ممنوعات . وقد أدى هذا الى ترجرج بعضهم بين رِجْلٍ ههنا ، ورِجْلٍ هناك ، وأحيانا كانوا ، بطفرة ثائرة ، يذهبون إلى حيث لم يكونوا يجرؤون وقتاً ما ، وانعكس هذا الارتباك في العمل التشكيلي . إن صيغة طرح التوجهات ذات جانب سلبي ، ولكننا لسنا مسؤولين عنه وحدنا ، لأن أولئك الشباب لم يستطيعوا استيعاب طبيعة توجهات « جماعة ١٩٦٥ » لضعف مستواهم الفكري والثقافي ، فهم لم يستطيعوا رصد تلك الحركة ، وكانوا ينتسبون الى تلك التوجهات لئلا يُقال إنهم خارجها . إن أي تأسيس لحركة

فنية ، حين يصل الى مرحلة من النضج النسبي ، يأخذ في التحول إلى نوع من الأكاديمية . وهذه ظاهرة نشاهدها غالباً في الحركات الفكرية ، والفنية التاريخية ، سواء في الشرق أم في الغرب .

طبعا كان لا بد من إيجاد حل . وأظن أن الأشياء التي أشرت إليها تؤكد هذا ، ففي الوقت الذي قلَّتْ فيه معارض الفنادق ، ومعارض البعثات الثقافية فيما بعد ذلك بسنوات قليلة ، عاد بعضهم ، في طفرة ، إلى البعثات الثقافية والفنادق ، بل هناك ما هو أسوأ من هذا ، فبعضهم اكتشف طريقة متسترة للعرض في الفيلات وفي كوكتيلات خاصة جداً . وهذا يدفعنا الى نوع من النقد الذاتي ، وفي الوقت نفسه علينا مواجهة فقد موضوعي . هؤلاء الرسامون لم يستطيعوا ان يستوعبوا المبادرات السابقة حتى يستطيعوا القيام بنقدها . وبخاصة هذه الجوانب الاكاديمية التي عليهم نقدها بأسلوب علمي وأسس معرفية . ويجب ، في نظري ، تسجيل الواقع التالي : وهو أن توجهات وابتكار بعض الأنماط من النشاط التشكيلي في الساحة تخضع لوجهة نظر النموذجية . إن هذه التأسيسات التي تمت منذ ١٩٦٥ لم تجد لها امتدادات فيما بعد ، ولم تتطور بشكل سليم ، وأظن ان هناك مرحلة ضرورية لهضم الممارسات القوية ، أو الظواهر القوية ، في ثقافة معينة . هل يمكن أن يعوّض وجود الأفراد عن وجود مؤسسات ؟ وبالتالي عن إمكانيات بشرية ومادية هي وحدها التي من شأنها ان تجعل نوعاً من النشاط الثقافي والفني ممارسة يومية ؟ من هنا نطرح : من له السلطة في الميدان الثقافي ؟ إننا نخلط بين طبيعة جهد طليعة ثقافية في مرحلة معينة ، وبين ما يمكن ان تقدمه هيئات ، من بينها الدولة والأحزاب السياسية في المغرب ، ومدى نفوذها ، وإمكاناتها المادية التي يمكن أن تعبئها للعمل الثقافي . وكلنا يعلم أن الاحزاب الوطنية لم تقم بجهد في هذا الميدان ، وربما لم تقم بأي شيء .

٥ ـ من جملة النتائج التي ترجع إلى العمل بالمدرسة ، تلك المرحلة التي تحدثنا عنها ، أن التوجه نحو العمل الجماعي ، والتوجه نحو ممارسات مبتكرة ، دفعنا إلى المرور قصداً من معالجة بيئتنا على النمط العربي المعاصر ، وهو كون الفنان عندما يخرج من الأكاديمية ، يرفض الأكاديمية ، ويبدأ في البحث عن نفسه ويدخل في سلسلة من الأعمال ، يصل الى مرحلة ليجد بعض الأوساط تهتم بعمله، يجد من يساير ذلك الاهتمام ، وبالتالي يجد هيئة ، سوقاً ، قاعة للعرض لها شبكتها بمفهوم السوق الغربي الأمريكي والفرنسي ، ويصل في مرحلة معينة الى عقد زواج بينه وبين هذه السوق . هذا النوع من تحقيق المهنة رفضناه ، وبالتالي عندما ترفض هذا النوع من التعامل مع السوق وتطرح الفعل في الساحة ، وفي الهندسة ، تجد نفسك مدفوعاً إلى التمادي في ذلك ، وبالتالي ربما إذا لم يكن لك ، بالضرورة ، معرض سنوي ليستفيد من هذا النوع من العلاقة ، فأنت تفضل الاهتمام بالأعمال الهندسية والجداريات . أظن أن هذا السبب حقيقي ، ويجب الانتباه إليه ، كما أجد

فيه شرحاً لهذه الظاهرة . إننا كنا نلاحظ أن معارضنا السابقة الشخصية ليس لها امتداد ، بمعنى أنها اولاً معارض مقفلة لا يشاهدها إلا قلة من الناس ، وحتى على مستوى السوق ، كمعارض ، يمكن ان تمثل بالنسبة للفنان رافداً لتسويق عمله ومحاولة العيش منه . وفي أي توجه يؤكد على اختيار غالباً ما يحدث أن يتم ذلك على حساب اختيار آخر ، والمفارقة (أو الدراما) في هذا هي أننا في الوقت الذي نعمل في جانب نترك الجانب الآخر ، وهنا تصبح اللوحة غير رهينة بوظيفة مباشرة هي التي من خلالها يقوم الفنان بإبداع متحرر ، فتتصاعد معاناته ، بهذا الانشطار .

وربما كان ضعف النظرية هو ما أدى إلى التفاضل أو التراجع في جانب مهم من الممارسة ، ولربما طغيان النظرية جعلنا نكرر أنفسنا أو نجتر النظرية . لهذا ، سواء من حيث المناخ الذي نعيشه أخيراً ، أو من حيث الممارسات التي ذكرتها ، نجد أن هذا كله لا يساعد على استمرارية أكثر واستغلال أكثر للفعاليات التي ! نطلقت في البداية؛ ومرة أخرى ألح على ضرورة أن يأخذ المجتمع - بهذا اللفظ العام - مسألة الثقافة والفن على عاتقه . ليست هناك ثقافة دون صراع ، وليست هناك توجهات دون خلق صراعات او توجّهات مضادة . إن الخطوط العريضة للاندفاعة الأولى ما تزال معلقة في جدول الأعمال ، واستيعابها لن يتم في ظرف سنوات قليلة ، وجماعة الفنانين التي جاءت فيما بعد حاولت أن تتحرر وتمارس عكس ما كنا نفعل ، ولكن الغريب ، وما فاجأني شخصياً ، هو ان هذه الحرية والخروج على مواقفنا وممارساتنا لم تفجر إبداعاً وتطوراً يلغيان ما كنا فعلناه نحن في الساحة ، بل إن هذه الجماعة تعمل بعفوية ، وانتهازية ، وتسيّب - تسيُّب على المعاصرة ذاتها ، وهكذا أُصبت بخيبة . وإذا اعتبرنا ان الساحة البصرية تعرف في الشارع تطوراً ، فهذا غير مرئي لمحلل الوضعية التشكيلية ، ولمحلل تجربة مدرسة ، ولما يسمى بجامعة الدار البيضاء ، إذ لايتم الربط بين ذاك وهذا . إن أي تحليل خارجي سيُرجع هذا إلى حصيلة التربية في المدارس ، وما تقوم به مؤسسات وإدارات ، بمعنى أنه عمل دولة ، إذا أردنا ضبط هذا التصور . ولا أقول هذا لأبرر التخاذل الذي أعترف به ، ولكنني ربما أرده إلى مسألة الزمن .

أما نوعية السوق التي تطورت ، فنحن في الوقت الذي رفضنا المهنة بالشكل الغربي ، فحتى عندما انخرطنا في السوق عن طريق القاعات الوطنية التجارية الخاصة ، كنا نضع شروطاً . وقد قمت بتحرير نص لتأسيس أول قاعة وطنية هي قاعة « نظر » بالدار البيضاء ، طرحت فيه النقاط الرئيسية بحسب الرؤية التي كنت أراها ، وكان يشاركني فيها عدد من المثقفين والرسامين ، لتطوير السوق الوطنية ، خارج الأعمال المقترنة بالهندسة .

ولكن هذا الجانب هو الآخر ظل دون تأسيس فاعل ، وما يزال المعيار يخضع لقيم الجيد والرديء لعدم وجود سياسة وطنية للسوق الفنية ، وبالتالي يرتبط العرض بالربح النسبي ، أو الخسارة التي يعانيها هؤلاء الأشخاص الذين أسسوا قاعات من هذا النوع .

هل يمكن أن نشجع السوق بالشكل الغربي في الوقت الذي كنا في مرحلة معينة ضد هذا النوع من التوجه ؟ وما هو البديل لخلق سوق أخرى تحرر الفنان الذي ينطلق من أن الفن معرفة ، وإنتاج ثقافي ، قبل ان يكون مجرد سلعة في السوق ؟ وهذا تناقض عانينا منه ، ونحن الآن ضحاياه موضوعياً . . وهذا يمكن ان يفسر لنا كيف أن بعض الفنانين ركزوا أكثر على الأعمال الجدارية ، وتهاونوا في إبداع اللوحة ، وإنتاجها .

إلا أن السوق التشكيلية تحكمت فيها أيضاً قيمة اللوحة الكولونيالية المنتسبة إلى المرحلة الاستعمارية ، وهذا راجع إلى بعض تجار اللوحات الذين توجهوا بشكل منظم نحو الفئة البرجوازية لتعرض عليها الممارسات التشكيلة ، أو الأساليب التي حاربناها ، في الأول ، عن قصد ، والتي كنا نسميها بالضغط التشكيلي . وجميع الرسامين المغاربة من الجيل الثاني الذين يمارسون هذا النوع من الرسم المهتم بالتلاوين ، وبالمعالجة الخفيفة ، واللطيفة ، للعمل التشكيلي ، هم الذين يفوزون باقتناء لوحاتهم . ونلاحظ أن البرجوازية التي تقتني الفن الاستعماري لها رد الفعل نفسه تجاه عملنا ؛ نحن نواجه الرفض نفسه الذي كنا نواجهه في البداية من طرف الأجانب ، ولهذه الطبقة التي تُكَوِّنُ سوقا مهمة ، ورافداً مركزياً لاقتناء اللوحات ، الموقف نفسه ، لأن النموذج الكولونيالي لا يثير التساؤل ، ولا يُزعج تزيين وتجهيز البيت العصري ، باستثناء تجهيز مستقبلي لبيت يكون صاحبة كَلِفاً بحداثة يعلن بها امتيازه الأجتماعي .

وما قدمناه لا يحلل الإشكالية ،ولا يحلّها ، وربما المكان الوحيد الذي بقي لهؤلاء هو الهندسة والملصق ، والكتاب ، والغرافيك ؛ هذا المكان هو الباقي مع محدوديته المعروفة ، فبالرغم من كل ما نتصور لم نستطع بعد المساهمة والتدخل في أكثر من خمس بنايات على أقصى حد بالمغرب ، ومع ذلك تعتبر هذه الجداريات من الأعمال المتميزة في الهندسة .

هناك الرابط الذاتي ، المستمر حتى الآن ، بين جماعة الدار البيضاء ، برغم تشتتها ، بحكم الظروف . وهذا الرابط موجود ، في الوقت الذي لا نجد مقابلا له عند جماعة أخرى على مستوى الفكرة ، أو الخلفية الفكرية الروحية لما يقومون بإنتـاجه على العموم ، وباستثناء محمد القاسمي ، يتصرف الآخرون بالمفهوم الغربي ، وهو أن كل واحد يفرض نفسه واسمه على اللوحة والسوق ، حتى يجد صدى في الغرب ، وربما بكيفية أصدق ، أن يجد صدى في الشرق ؛ من هنا التملق . لا يجمع هؤلاء رابط فكري ، وحتى الصراع أو التناقض مع فكرة حركة الدار البيضاء لا يتجاوز رد الفعل الذاتي النفعي . ولا أدري إن كانت هذه ظاهرة مؤقتة أم هي نوع من كشف الجانب الذي يندمج بلباقة فيما نسميه بالثقافة السائدة ، والفن السائد . فالكثير من هؤلاء ، يتعاملون مع جميع الجهات ، ومع جميع الحالات . والمثير هو أنه ، في الوقت الذي كنا أكدنا على السلوك الأخلاقي ، (دون اعتبار لمفهوم الالتزام) ، وأن على الرسام ، في سلوكه اليومي ، أن يعكس أخلاقاً معينة، لم يراع كثيرون منهم ذلك ، بل ظل المقياس هو البيع والعرض ، والبحث عن الشهرة . ولست

ضد الفردية ، لأنها ظاهرة مهمة ، ولكن حديثي يتعلق بكيف أن هؤلاء الفنانين ، الذين يريدون ممارسة فعلهم ، كرسامين ، كمبدعين ، لا يستفيدون من التاريخ ، وكيف أن هذه الفردية تتحول إلى نوع من الضياع ، والتسكع . وهناك صور مأسوية : بعضهم لا يبيع شيئاً ، أو يتسكع ، مع أن لديه إمكانات ، ومع ذلك يحمل نفسه محمل الفنان المنفرد الوحيد ، الذي يعاني وحدة ويريد حل مشكلاته بنفسه . فالفردية لا تعني انعدام الوعي ، والثقافة والتكوين ، فهؤلاء المستقلون عن تيار تاريخي لم يوفروا لأنفسهم الشروط الأساسية للوصول إلى وضوح نظري ، وممارسة ذات خلفية معرفية . لذلك نجد التدحرج ، البلبلة والتحول من نمط إلى نمط آخر بعشوائية ، أي أن هناك اضطرابا ، بل هناك احتقار الثقافة الشخصية للفنان ، وهؤلاء فطريون جدد في نظري ، ولا أعتقد أن الفنان التشكيلي ، بالمفهوم الحديث ، يمكنه أن يقدم شيئاً ، أو يتقدم بشيء ، او يستوعب تراثه ، حتى تاريخه الصغير الحديث الذي وراءه بسنوات ، فقط ، دون همٍّ ثقافي معرفي ، مما يسقطه في التجريب . ولهذا يحدث التأكيد على العلاقات الشخصية لانقاذ الموقف ، فالتزلف ، والتسكع ، ومختلف العلاقات المشبوهة ، وغير المشبوهة ، تصبح هي الرافد الذي من خلاله يحاول أن يحل معضلته الحقيقية ، دون أن يدري ما الذي يبدع ، وكيف ، ولماذا أبدع الناس ، وكيف .

إن الإفادة من معطيات حركة قصيرة العمر تتطلب تطوير أشكال المبادرات ، والفعاليات . فللفنانين ان يختاروا ويجددوا ويرفضوا ، وللفنان الفردي أن يكون أنانياً ، إن شاء ، ولكنه مجبر على تكوينه الثقافي ، والمعرفي ، والممارسة اليومية المستمرة . وستبرز من بين هؤلاء الفرديين جماعة متميزة ستضطرهم شروط العمل ذاته ، وتناقضاته ، إلى اختيار طريق ممارسة لها تصورها ، ووضوحها ، وتماسكها .

محمد شبعة

يوميات عالم نفساني منتحر

أوتو فايننغر عالمٌ نفساني أولاً . عاش في أواخر القرن الماضي ، حيث ولد في العام ١٨٨٠ في فيينا ، وانتحر في العام ١٩٠٣ ، بعد ان أصدر كتابه « أجناس وطبائع » . وهو من عائلة يهودية نمساوية . وقد ترك اليهودية ليصبح مسيحياً بروتستانتياً . وكان يُعتبر من أعمدة المدرسة النفسانية النمساوية ، التي اشتهرت في بداية هذا القرن ، مع سيغموند فرويد ، وكان من أصدقائه .
لم يكتب الآ مؤلفاً واحداً وهو « أجناس وطبائع » ، إضافة الى هذه النصوص التي وجدت مؤخراً ، ولم تنشر من قبل ، والتي تكشف عن نزعة أدبية ، وشاعرية عالية .

- الحاجةُ الى الأصالة ضعف .

ـ العدم هو مرآة شيء ما (ضوئي) .

ـ هناك سلطةٌ للعرض . عالمُ التجاريب الذي نعيشهُ قد وُلد من عرضِ شي ما على العدم : عرض الحياة العليا .

ـ لأن الذنب لا يتميز فعلاً عن العقوبة يمكننا أن نطمئنَّ إذاً : لا يمكن لمجرم أن يفلت من العقوبة .

ـ أفكارُ الحرية والكونية بالضرورة متطابقة . لأنَّ كُل حد لها يعني حسماً يأتي من الخارج ، وبالتالي إختفاء الحرية . ولكن إذا كان الانسان حُرّاً فإن عليه أن يكون ما يريد . وإن شرط ذلك هو حرية الافتراضات .

- في المصادفة شيءٌ مَا من التجسّد .

- تعاملُ اللّذةُ الحياةَ مثلما تُعاملُ العقوبةُ الخطأ ، أو يعاملُ الألمُ الموتَ .

- تتصرفُ العقوبةُ أمام الخطأ مثل اللّذة .

- اللّذة مرتبطة بالقيمة ، ولا يمكن ان تتحقق وحدها مباشرةً . لا بدّ من وساطة القيمة .

- يمكن أن تُحقق المرأةُ اللّذة ولكن ليس القيمة .
يمكنها أن تُحقق العطف ولكن ليس التقدير .
مشاعرُ تقديرٍ كبيرٍ للرجل : تأكيدُ أخلاقي لنساءٍ مسترجلاتٍ ؟

- تتصرف النجوم تجاه الشمس مثل القيم تجاه اللّذة . والضجر ونفاذ الصبر من اكثر المشاعر الموجودة لا أخلاقيةً ، لأن الأنسان ، أثناءها ، يفترضُ مسبقاً أن الزمنَ واقعي . . .

- الضجر هو أيضاً الرغبة في تدمير الزمن من الخارج ، وإحدى الشهوات الشيطانية العجيبة .

- كما هو الحال في الحاضر ، المكان والزمان متميزان في الأبدية . الأبدية هي معنى الحاضر .

- يتصرف الحاضر تجاه الأبدية مثل بداية الأشياء (قبل السقوط) تجاه النهاية التي تشكل الهدف (الخلاص من الخطيئة) . وكذلك الطفل لا يعرف إلاّ الحاضر
علاقات بين الشيخوخة والأبدية :
العجوز لا يعرف الاّ الابدية
كيان اللاعب
العجوز الذي يعود طفلاً لم يفهم معنى الحياة .

- كُلُّ عطف يعني إرادة كونيّة للّذة ، ولهذا ليس له أية قيمة أخلاقية ، لأننا في العطف نبحث عن اللّذة بشكل مباشر ، عوضاً عن القيمة .

- القسوة تعني : الرغبة في طرح الألم كحقيقة (الحقيقة الوحيدة ،) عوضاً عن طرح اللّذة عن طريق القيمة - الحرية .

- المجانيّة هي أن تقول عن شيء إنه لا شيء

ـ الجبن هو اعتبار العدم شيئاً ما .

ـ يبقى الزمن متفوقاً على المكان .

ـ السفر شيء لا أخلاقي لأنه يعني تجاوز المكان داخل المكان .

ـ اليهودي أغنية عتيقة لعجوز .

ـ لكل عمليةتَجَمُّع تتفقُ حركةُ مسارٍ كونية .

ـ إلتقاء الافكار بمحض المصادفة هو إدراك من نوع خاص .

ـ مجدٌ وأبدية .
إرادة المجد تظل محدودة في الزمان والمكان .
بين الأبدية والأخلاقية لا مكان لشيء . وكذلك ستُكنَّسُ كلُّ الحساباتِ ، هي الأخرى ، بدورها .

ـ المرض وحدةٌ لا مثيل لها .

ـ لا يمكن أن يكون للعملاق أخٌ عملاقٌ ، أو أختٌ عملاقة .

ـ الازدواج هو مجمل الصفات السيّئة فيَّ . وكُلُّ خوفٍ خاص ليس إلاّ جزءاً من هذا الخوف من الازدواج .

ـ العبقرية هي حركة معاكسة ، في المدى نفسه ، للجريمة ، أو حركة معاكسة للمرض ، للجنون تحديداً .

ـ لو قال رأس شيللر الفارغ هذا ، عوضاً عن كلمته المتكلفة اللطف والأخلاقية بشكل مريح : « إن الفرح المقتسَم يتضاعف ، والألم المقتسم هو ألم ونصف » - لو قال : « يمكنُ إقتسام الفرح ولا يمكن إطلاقاً إقتسام الالم » ، لكان قوله صادقاً حينئذ .

ـ التوحُد والكلّية بينهما إشكالية حادّة . المنهك عصبياً يتخلى عن الكلية ، والمجرم عن التوحّد . المنهك عصبياً ضعيف جداً أمام الكلّية ، والمجرم أمام التوحد .

ـ الشفاء يعني التصالح مع الكُلّ .

ـ النهرُ ليس له كُلّيَّة
المستنقع هو الكلّية الزائفة للنهر ، وانتصاره الظاهري على نفسه .

ـ بين النظام الشمسي وسماء النجوم الثابتة علاقة ثابتة مع الفراغ . تؤشر النجوم إبتداء من حدود الفراغ . ودون أي شك فإن النجوم أكثر أخلاقية من الشمس : لإنها ملقاة أكثر في العدم ، ومواقعها أكثر حدوداً وضيقاً ، وبالتالي فهي أمام العدم أكثر سعةً وتكاملاً .

ـ لم تعد النجوم تضحك . ليس لها أية علاقة مع المتعة ، ولكن فقط مع الغبطة والفرح ، وتنقصها الفيزياء .

ـ بين الأفعى والكلب قرابة .

ـ داء الكَلَب هو الإدانة التي يرفعها الكب ضد سيده .
ـ الكلب هو المجرم الذي يحاول دون إنقطاع معارضة الآخرين ليبرر وجوده (النباح) . ولا يمكنهُ لذلك ، إلاّ أن يكون عبداً لسيد .

ـ ألمرض يُظهر عبوديةَ الجسد ،
والجريمة تُظهر عبوديةَ الروح .

ـ كُلُّ الحيوانات مجرمة حتى الحصان ، وحتى البجعة (جمالٌ دون هدف ، لم تعد تحلّق لتذهب إلى اللامكان) : ثمة خوفٌ إسمه خرف البجعة .

ـ لا يمكن أن يكون هناك ما هو أجملُ من الرجل ، ولكن لن يكون هناك ما هو أقبح منه .

ـ ألخطر الذي يواجهُ النهر هو الانزلاق . والخطر الذي يواجه البحر : المياه الهائجة .

ـ لكُل حيوان وجه يُمكن أن نكتشف فيه صفة نفسية بشرية كالغريزة ، أو اللذة ، الضعف ، أو الدناءة .

ـ يبدو على السلحفاة الاعياء دائماً . عوجاء السيقان ، ملتصقة بالأرض ، محكوم عليها بالزحف ؛ وتقوم بذلك على نحوٍ سيء .

ـ طائر البطريق يسبب لي مشكلة ؛ (حيوان لا يعرف الغرور ولا المعاناة) .

ـ الطائر ، هل هو الحيوان الأبولوني ؟

ـ كل إحتمالات التكوينات الممكنة موجودة في عالم البشر ، وفي عالم الحيوان : طيور تعوم ، لبونات تطير ولبونات تعوم . لمذا لا يقدر الانسان على الطيران ؟ ولماذا يطير في الحلم ؟

ـ خطيئةُ الطائر خِفّتُه ، تجاوزُه للخطورة دون موقع .

ـ تمتاز الاسماك بخسارتها الكاملة لكل سلطة تعبيريّة . حماقة وسمك .

ـ الشجرة مرض ، فيها يحكمُ التوحد (ليست بحائطٍ من الخلايا) ، وليس فيها كُلّية بسبب فقدانها للاجهزة الخاصة بالحواس ، والطاقة المحركة (الذكاء والارادة) . الشجرة محدودة كلياً بالمكان : تبقى ثابتة في موقعها ، محرومة من الحرية المكانية .

ـ إنه لمن العُصاب أن تشعُرَ بالإثم تجاه الطبيعة .

ـ ١ ، ٢ ، ٣ ، = شكلاً (فكرة ، رجل) : مادةً (إمرأة) : شيئاً (طفل ، تجريب) .

ـ الفضاء قريب الى الخواء ، وجوده يتطلب إقصاء العناصر الثلاثة إذ يهرب الواحد من الآخر . ليس للفضاء توحّد ، إنه مجمل ما تلفظه الحسّيات الى الخارج ، ومجمل الأنا كلاوعي .

ـ الطبيعة لا أخلاقية عندما يذوب الانسان فيها . وهي تصبح حيواناً ، نبتةً ، مادةً ، عدماً في الوقت الذي تكون فيه لا وعياً ؛ وتصبحُ أخلاقاً وجمالاً حالما تُعرف ، أي : عندما يعادُ تركيبُها . إذن ، حسُّ الطبيعة شيء ممكن .

ـ يموت المجرم من الداخل (زمن) .
ـ يموت المريض من الخارج (مكان) .

ـ منْ يكذب لا يكون .

ـ ألطقطقات في الغرفةِ خرائب داخلية أصبحت غير واعية .

ـ ألعانس العجوز هي العدم الذي تسقط فيه كلُّ إمرأة عندما يرفضُ الرجل ، خالقُها ، الالتقاء بها لأسباب أخلاقية . هكذا لا ميلاد البتّة ، وتنهارُ المرأة كُلّياً .

ـ ألخوف من البعوض هو إنتقامُ حبِّ الطيور .

ـ تُهيمنُ الأخلاق على الذكاء دائماً لأن الساحر يمكنه الاعتراف بكل شيء الاّ الخير (الله والأفكار) .

ـ ألتوازي الفيزيائي ـ النفساني يتكاملُ شيئاً فشيئاً : نقصان القوة فيّ .
الضعفاء ، الكائناتُ الضعيفة في الجانب الأخلاقي تجسد النقص في القوة والشجاعة : اليهودي والقوة : المرأة والقوة .

ـ إن الانسان الذي يفشلُ في إنتحاره هو المجرم المتكامل ، لأنه يريد الحياة للانتقام . كل شرّ هو إنتقام .

ـ ألقس يضحك دون أن يعرف لماذا . لا يضحك بشكل حر . ألقس هو الانسان الأكثر تعاسةً بالرغم من أنه يقضي حياته سعياً وراء السعادة .

ـ ألمرأة قد تكون أبا الهول .

ـ لا إنطباع ولا حماقة يُرثى لها اكثر :
بكل ثمن نسعى وراء أمر ما في المرأة ، لاننا نتوقع فيها كل شيء عدا أنه قد لا يكون . وهكذا تأتي الفكرة لربطها بأبي الهول الذي ليس لها أي شبهٍ به .

ـ حِقدُ المرأة ليس شيئاً آخر إطلاقاً الاّ الحقد الذي لا تطيقُ حمله ضد جنسها .

ـ إبتداءً من الاشياء يعرف الرجل وجوده . كلُّ معرفة خلاصٌ . كلُّ نظامٍ وشرحٍ توبةٌ وندمٌ .
كلُّ معرفة ولادة جديدة .

ترجمة ش . ع

نوازع الفلسفة الإسبانية

I

كانت اسبانيا معزولة عن دول أوروبا الواقعة شمال البيرينه ، بسبب سياسة فرانكو أكثر مما كان ذلك بسبب العامل الجغرافي . ولكنها عادت ، مؤخراً ، الى الاتصال بتيارات الفكر المعاصر . ومنذ بضعة أعوام كانت قراءة الفلاسفة المحدثين تتم في سرية مطلقة ، إذ كانت « تفوح منهم رائحة الكبريت » ، في بلد يهيمن الفكر المدرسي (السكولاستيكي) على مؤسساته . وبرغم ذلك كانت الأفكار تشق طريقها نحو هواء انقى ، مستندة الى التراث .

اما اليوم فإن شبه الجزيرة تستعيد أصالتها الحقيقية . ولا شك ان الكُتّاب الاسبان يتحدثون كثيراً عن برتراند راسل ، وفيتغنشتاين ، وأدورنو ، وفوكو ، أكثر من المفكرين الاسبان ، كما في المؤلَّف الجماعي (الفلاسفة وفلسفاتهم) ، الذي صدر ، مؤخراً ، باشراف ج . م برمودو . لكن مثل هذا المؤلف لم يتمكن ـ بعد ؟ ـ من تناول ما يستجد مع المفكرين الشباب في شبه الجزيرة .

إن تناول التيارات الحديثة يؤدي الى التحدث عن تاريخ ذي معْلَمَيْن أساسيين : أونَامُونُو ، مع أُورْتيغا إي غاسيت .

كان أونامونو إحدى منارات جيل ١٨٩٨ ، تلك المجموعة التي أخذت على عاتقها ـ غداة فقدان آخر المستعمرات ـ مهمّة إخراج البلاد من خمودها الوثوقي (الدغمائي) . ولأن أونامونو كان يعاني من القلق ، والشعور المأساوي ، والسخرية المرّة ، فلم يكفّ عن التفكير في الموت . وهكذا سوف تعترف به الوجودية كأحد اسلافها . لقد كان محباً للجدال ، ولكير كيغارد ، لكنه رفض مهادنة أي كان ، فبدأ حياة المنفى منذ دكتاتورية بريمو دي ريفيرا ، وهرب من جزر الكناري ملتجئاً الى فرنسا . وفيما بعد عاد الى مدينة سالامنكا الاسبانية ، منادياً بالنظام الجمهوري ، ومحاضراً في جامعتها .

وبعد مرور عدة اعوام سوف يموت مؤلِّف (الشعور المأساوي بالحياة) ، و(جوهر

(*) هذه ترجمة لنصوص من تقديم وإعداد كريستان ديكمب ، نشرت في ملحق لوموند (٢٩ ـ ٣٠ كانون الثاني/ يناير ١٩٨٤) .

إسبانيا) ، أثناء دخول قوات فرانكو الى مدينته .

أمّا أورْتيغا ، الذي كان أقل التزاماً ، فقد احتل مكانة رفيعة . كان استاذاً وباحثاً ، وأصدر « مجلة الغرب » التي ظلت منفتحة على العالم ، وانتظم صدورها حتى عام ١٩٣٦ . وكان هذا الفيلسوف ذو التكوين الجامعي الالماني أقرب الى شخصية دون كيشوت . وبرغم ذلك لم يختر معسكره خلال الحرب الأهلية ، واختار المنفى في فرنسا والارجنتين والبرتغال ، وعندما عاد الى اسبانيا ، في العام ١٩٤٥ ، رفض العمل في الوظائف الرسمية ، وظلّ بعيداً عن النظام .

لقد شكل أونامونو مرجعاً سرياً وهامشياً ، أمّا أورتيغا فقد شمل تأثيره عدة أجيال .

ويقول خوسيه لويس أبيلان ، الاستاذ في جامعة مدريد : « بعد أن خصصت له أطروحتي ، ألفت عنه كتاباً . كان فيلسوفاً مأساوياً . وعبّر عن أسبانيا في مرحلتها البركانية التي ما زالت آثارها فينا . لقد فتح بلادنا على أوروبا ، وجعلنا نقرأ لايبنتز ، وهوسرل ، وبرنتانو ، وراسل . وشكل مرجعاً نكتاب أمريكا اللاتينية عبر أعمال غاووس في المكسيك ، إنه مفكر اسباني أصيل ـ وهو الذي وضع مصطلح **Casticisme** ـ إذ يمتح حتى من التقاليد غير الفلسفية كالأدب ، والشعر ، والتصوف ، ومنح العقل الحيوي مكانة نبيلة وملموسة » .

ويتابع خوسيه لويس أبيلان : « لقد أُخذ على أورتيغا تفكيره النخبوي ، بل إن البعض اتهمه بالتمهيد للفاشية . وفي الوقت الذي تنظم فيه عدّة تظاهرات ، احتفالاً بحلول مئويته ، نكتشف ، في الواقع ، أنه كان شخصية بالغة التعقيد . فلا يمكن اعتباره مجرد داعية للاستبداد السياسي فقط ، ذلك أن كتابه « تمرد الجماهير » يتحدّث أيضاً عن أزمتنا ، ونظراً لمشاركته في ثقافتنا الاسبانية بمعناها الواسع ، فقد استشهد به كُتَّابنا اليساريون أيضاً . ويعرف الجميع نصوصه الأساسية حول الحبّ ، ودون جوان ، وفيلاسكيز ، وغويا .. كما ان أرانغوران ، وهو أحد الوجوه الشهيرة في المقاومة الاسبانية ، ألّف استطيقا (علم جمال) اورتيغا إي غاسيت . ومثلما شغل سارتر الجميع خلال مرخلة معينة في فرنسا ، كانت لعدّة أجيال ، هنا في اسبانيا ، علاقات مع اورتيغا قبل الحرب وبعدها » .

أنهكت الحرب إسبانيا ، وأدى انتصار فرانكو الى نزوع عدد كبير من المثقفين الى المنفى ، وبخاصة في أمريكا اللاتينية ، حيث لعبوا دوراً مهمّاً في تحريك الحَياة الفكرية والأدبية . وفي غياب الديمقراطية تموت الفلسفة ؛ وهكذا قدَّمت العقائد القومية الكاثوليكية فكراً رسمياً بديلاً ، في حين التجأ البعض ، مثل زبيري ، الذي توفي مؤخراً ، إلى أحضان ميتا فيزيقا متكلّفة وشكلية نوعاً ما .

وينبغي انتظار الستينات حتى تظهر فلسفة إسبانية عصرية . إلاّ أن إسبانيا ، التي لا تملك إرثاً فلسفياً كبيراً ، اضطرت الى استيراد كل شيء . وهكذا عُرف بوبر في اسبانيا قبل عشرين عاماً من انتشاره في فرنسا . وكما يعلّق اميليو لييدو : « فلقد ساد الاعتقاد في الستينات بأن فيتغنشتاين فيلسوف إسباني ! » ، وفي الوقت نفسه طُرد الاستاذ سكريستان من الجامعة لأنّه خصص درساً للمفكر النمساوي .

لكن هذه الفترة شهدت ، أيضاً ، مع كُتّاب المنفى ، إعادةً لقراءة مؤلفات « لاس كازاس » ، وتفكيراً حول القانون ، والدولة ، والعصر الذهبي ، ومصير الهنود ، لتعيد بذلك طرح مسائل أخلاقية وقانونية وسياسية ، وظل هناك خيط رفيع أحمر ما بين السطور يتحدث عن الديمقراطية . ومن المؤكد أن ثقافة المقاومة التابعة لتلك المرحلة قد اكتفت أحياناً بنزعة إنسانية مسطحة ؛ غير ان حيوانات الخُلْد (وهو اسم حملته فيما بعد احدى أهم المجلات) الفكرية تابعت بحوثها . وفي كاتالونيا قطعت حركة « اليسار الاهلي » صلتها الفلسفية بالعقائد والحركات الاحتجاجية الكلاسيكية ، وكان من أهم رموزها ومحركيها سافاتر ، وترياس ، وروبرت دي فانتوس .

إن الفلسفة الاسبانية ، التي ظلت مجهولة ، وغير مترجمة ، تجعلنا نشكك في تاريخ الفكر الذي اقتصر تقريباً على ثلاثة بلدان أو أربعة . لكن الفكر تمكن من تجاوز الجبال ، حتى وإن تطلب منه ذلك سلوك دروب مختصرة . وهكذا استند المنادون باصلاح تنويري للجامعة ، في القرن التاسع عشر ، على فيلسوف كانطي من الدرجة الثانية ، وهو كراوس ، لشن حرب على السلطات الأكاديمية . وكان تقدّم دول اوروبا الشمالية ، وظهور أساتذة مفكرين على الطريقة الالمانية ، يستخدمان كستار للتيار الابتداعي الذي يضم ديمقراطيين ، ورافضين للسلطة الفردية .

وإذا كان كانط يقرأ اليوم بشغف ، كما هو الشأن بالنسبة لكتابه « نزاع الملكات » ، فإن مردَّ ذلك إلى تأثير ذلك التيار .

وفي العام ١٩٨٤ تظهر هيمنة البحوث والدراسات المتعلقة بالأخلاق ، والفن ، والفلسفة السياسية ، مستندة الى عمق اللاّشعوْر الذي أتى به الى إسبانيا المحللون النفسيون المنفيون من الارجنتين . ولا تعرف اسبانيا تياراً سائداً ، إذ أنها تمتح من الثقافة العالمية بمرونة ، وتبحث دود التمرّد على التيارات الحديثة ورفضها . وما من قوة للدوغمائية ، فإذا كان أورتيغا لا يزال يشكل مرجعاً للشباب ، فمعنى ذلك انهم اوقفوا تمردّهم على جدّ أكبر لم يعد هناك من سبب لنسف تمثاله . وثمة إرتياب يسود مرحلة ما بعد البنيوية ، ويتبنّى فكرا رافضا لشتى أنواع التعصّب .

وهكذا، فإن الفكر الانساني يتحرك جيدا خارج إلزامية المنظومة الواحدة، أو نقط الاستدلال الإجبارية . لقد تمت قراءة نيتشه وماركس وفرويد، طبعا، لكن من دون جعلهم ثالوثا مقدساً. كذلك لم يخصص احترام خاص « للهاءات الثلاث» (هيغل، هوسرل، وهيدغر) دون أن يعني ذلك رفضهم. ونظرا لكون اسبانيا تفتقر للتقاليد الاكاديمية المشرقة، فإنها تقتبس من الحياة اليومية: غويا والفلامنكو.

ومن المعروف أن الفيلسوف الاسباني يهيم بالنوادر والأمثلة التي يعرف كيف يستخلص منها حمقاً حقيقياً لأفكاره. وفضلا عن ذلك هناك اهتمام فائق بتحليل السلطة. يقول مونيوز: « من حسن حظنا انه ليس لنا تقعيد لغوي. وهكذا عايشنا على التوالي عودة الحدث، والكثافة، والرغبة، والسلطة، واللاشعور؛ لكن هذه المجالات المتباينة، والمتناقضة ايضا، سوف تمكننا من

إبداع فكرنا الخاص».

إن الفلسفة الاسبانية التي تفتقر الى أب أوحد، تحلل الأزمة واختلال القيم، وتتجاوز معاركها السابقة لتطرح اسئلة جديدة حاسمة. وهكذا نجد المسائل الاخلاقية والسياسية في أغلب النصوص. وفي ذلك محاولة للتفكير في الديمقراطية، وإرساء أسس لها في إسبانيا، التي لم تعرف نديمقراطية نصاً أو سياقاً... في السابق.

مقابل مأزق الخيار السابق المتعلق بـ« الخير الكاثوليكي»، أو الثورة، تفضل الفلسفة المعاصرة سؤالا أكثر تواضعاً: ما هي مجالات التمثيل السياسي؟ لأن الأمر يتعلق بالتفكير في العدالة والفن، بعيدا عن تعالي الدين أو فلسفات التاريخ. ويقول روبرت دي فانتوس: « إننا نكتشف ملحميّة العادي والمبتذل. لأن المأساوي في إسبانيا مبتذل جداً».

تتناول البحوث الاخلاقية تحليل العنف. ويفرق سافاتر، الذي يدرّس في اقليم الباسك، « بين العنف كأداة والعنف كتعبير. لا ينبغي الخلط بين ما يستخدم للاستيلاء على السلطة، أو المحافظة عليها، وما يستخدم لتفريغ التوتر النفسي. إن رفض العنف لا يعني إنكار الايديولوجيات، وحكم الاعدام، والتعذيب، والإرهاب، فقط، بل يعني، أيضاً، اقتراح بدائل وأشكال من المباراة الفنية، والجنسية، والرياضية. وفي الفلسفة ينبغي التفريق بين المسالمة ذات الجذور الدينية، وبين مناهضة الروح العسكرية. إن عَسْكَرة الدول ـ الأمم تشكل خطراً أينما كانت، وينبغي أن نكون قادرين على السخرية من الحملات الإستعمارية الجديدة...».

ويؤكد ساكريسان، الذي ترجم العديد من نصوص ماركس: « إن على الفلسفة التفكير في خطر الحرب. تقاليدنا الأخلاقية، والفلسفية، ضعيفة أمام القنابل الذرية. ينبغي العودة الى تناول كل شيء بالتحليل كما في القرن السادس عشر، لكننا، اليوم، ندرك، كما قال أينشتاين، أننا لا يمكننا البرهنة، منطقياً، أن إبادة البشرية أمر سيء».

وإلى جانب علم الجمال، والأخلاق، يحتل تحليل اللغة مكانة مرموقة أيضاً. ويعلق إميليو ليدو مبتسماً: « نحن مفتونون بفلاسفة ما قبل سقراط: لكن علينا أن نتخلص من المظهر البراق الذي ارسته التقاليد المدرسية لتحول دون رؤيتنا لألوان أفكارهم. إذا تحدثتُ عن طاليس لطلابي، أذكر لهم أنه أنشأ دستوراً، وكان يعرف كيف يقيس المسافات بين السفن وارتفاع الأهرامات، وأنه اغتنى بفضل معاصر الزيت. ينبغي أن نَسْتَعيد حرارة تلك النصوص. ولقد بدأ ديكارت يفكر بعد التخلص من التقليد المدرسي».

في مجال النشر، تشهد الفلسفة الاسبانية نشاطاً لافتاً للانتباه. وفي المكتبات تعرض كتب عديدة لمؤلفين معاصرين مثل « مدخل الى الأخلاق» لسافاتر، و« قداس الجمعة المقدسة» لروبرت دي فانتوس، و« الجميل والمشؤوم» لترياس، و« الخيال الأخلاقي» لفكتوريا كامبس، و« علم الجمال كيوتوبيا انثروبولوجية» لخوسيه خيمينيز. في حين يتابع أرانغواران دراسته للأخلاق في « اسبانيا: تأملات شاعرية»، كما يتابع مانويل سكريستان أعماله حول الديالكتيك، وفيليب مارثو حول « فلسفة رأس المال»، وجوزيف فونتانا حول قراءة التاريخ. وينبغي، أيضا،

ذكر أعمال « غوميث بِينْ»، الذي يجمع بين حب أرسطو، والتحليل النفسي، ومصارعة الثيران. وكذلك أعمال فالز، وكالفو، وموغيرثا، وموبا، وكاراندي، وغيرهم.

إن الفلسفة الاسبانية، التي بدأت تشق طريقها، لم تعد تخشى الإعتماد على العلوم الحديثة بقدر اعتمادها على غراثيان، وكيفيدو، وكالديرون، ولول، وحتى على سينيكا. وهكذا فإن اسبانيا، التي وصفها بونويل ذات مرة بقوله: « هذا البلد بسيط: الكنيسة صباحاً، وصراع الثيران بعد الظهر، وبيوت اللذة ليلا»، تجاوزت ذلك الى النهود العارية على الشواطىء، والحشيش في كل مكان، وتطور اقتصاد حديث، فنجم عن ذلك تغيير ملامح الحياة الاسبانية لتصبح النوادي الليلية هي الكاتدرائيات العصرية. أما الفلاسفة الإسبان، الذين يشهدون هذا التغير، فإنهم يهتمون بسياسة « هم »؛ يطرحون بطريقة جدّ عصرية تساؤلات جدّ قديمة حول القانون، والأخلاق، والعدالة، وبخاصّة لأن اللغة الاسبانية تعتبر لغة فلسفية بشكل عميق، وفيها يستخدم فعل الوجود بطريقتين: Ser يعبر عن الديمومة والجوهر، و Estar عن العرضي والموجود، مع استثناءات في الاستخدام اليومي.

لقد حال تراثنا المتكىء على حركة الإصلاح المضاد دون نشأة حركة انوار. فالتقليد الفرنسي في كتابة السيرة الذاتية، والمذكرات، يُعد أمراً غريباً في اسبانيا. فرنسا هي بلد الأنا، بلد الشعور، والذات. الفرنسيون يحبون الحياة الجوانية، وأحيانا يثورون مطالبين بموت الذات! أمّا اسبانيا فإنها أكثر حذراً إزاء الأنا.

كانت دولتنا تشكو دائماً من حال تفكّك. ومنذ زمن طويل توجد عندنا عدة قوميّات: الكاتالان، والباسك، والغاليسيين. إن تراثنا يستند إلى رواقية مأساوية نوعاً ما. لكنْ ما من شيء حقق التوحّد، ونحن نعيش من التناقضات. وهكذا فإن القديس يوحنا، الشاعر الصوفي الكبير، يعاصر التشرد. فعندما كنت في سن المراهقة أرسلتني عائلتي لأتعلم الألمانية، لكن ذلك شكل حدثاً مأسويّا، إذْ أنهم علموا بأنني سأنزل عند عائلة بروتستانتية!.. وعندما كانت الفتيات يتعلمن اللغة الانكليزية، كنّ يُرسلن الى عائلات كاثوليكية في ايرلندا الشمالية. منذ عشرين سنة لم يكن أحد يفكر في علاقة جنسية خارج الزواج.

في بضعة أعوام التحقنا بالعصر؛ ونحن الآن نعيش حربنا الأخيرة بمناقشة فصل الكنيسة عن الدولة. لقد التحقنا أخيراً بعصر بايكون، وكافكا، وبيكيت. ونجد صعوبات كبيرة طبعاً في العيش ضمن تاريخ متسارع الوتيرة، لكننا ـ وهذا أمر مثير ـ نتعلم طريقة أخرى لمعايشة علاقتنا بالزمن.

يعقوب مونيوز

(قراءات فلسفية)

II

إن اسبانيا تكتشف علامات الحياة العصرية والفكرة المشتركة بين الفلاسفة الانكلوسكسونيين حول السياسة، باعتبارها المجال الذي تحلّ فيه جميع النزاعات؛ هي فكرة

جديدة عندنا. حتى ان اشتراكيتنا تطرح نفسها بطريقة أخلاقية، وتقول « يجب على المرء دفع ضرائبه»، لكنها تقول ذلك دون ان تكون مفرطة في التهذيب. والآن يقال إن هناك صفقة تتعلق بالخدمات الاجتماعية، وينبغي إما متابعة الدفع للفساد، وإمّا فقدان الخدمات الاجتماعية.

يبدو لي استخدام هذه التعابير لقول ذلك أقرب إلى « هابرماس» منه إلى كلام مطران. إننا نعيش من دون اسطورة موحدة. لقد تهشمت الأسطورة الكاثوليكية القديمة، وقلة هم الناس الذين يرغبون في استبدالها بأسطورة العلم، أو الطبيعة، أو حتى بأسطورة القلب.

خافيير روبرت دي فانتوس

(في العصرية)

III

يتوجب على الفلاسفة، أمام الحرب، أن يكونوا واقعيين. أنا أتفق مع تومبسون عندما يقول إنه ينبغي علينا مواجهة هذا الخطر، دون أن نثقل أنفسنا بالمقولات، حتى وإن كانت ماركسية بهذا القدر أو ذاك. إن القول الذي يجزم باندلاع الحرب، ما دامت هناك رأسمالية، لا يعني شيئاً. وفضلا عن ذلك لا يمكننا الاكتفاء بتاريخ الكائن، مهما كان جميلاً.

إن المعطيات موجودة، والقنابل أيضا. فلا حاجة بنا إلى العودة مرة أخرى إلى البرازيل كي ندرك أن الغابة في طريقها إلى التلاشي. ما زلنا نفكر في الحرب بتعابير جنرالات لويس الرابع عشر، أو فريدريك الأكبر. وتُستخدم حجة التهديد السوفياتي دائما للمحافظة على الوضع الراهن، وسلطة العسكر، وللقول إنه لا يمكن القيام بأي شيء آخر عدا ما هو موجود.

أعتقد أن اسبانيا ـ وهذا ما لاحظه ماركس جيداً في مقالاته التي نشرت في نيويورك دايلي تريبيون ـ تملك تقليداً عريقاً يتعلق بالتسيير الذاتي، والاستقلالية البلدية. ويمكن التفكير، أيضاً، في السلطة المحلية التي من شأنها أن تتولّى الدفاع المحلي والإقليمي، معتمدة على قوة كبيرة من النار.

يتوجب على الفلاسفة أن يفكروا، بشكل ملموس، في المسائل العسكرية.

مانويل ساكريستان

(مدير مجلة ميانتراس تانتو ومؤلف كتاب: مدخل الى المنطق والتحليل الشكلي)

IV

نودّ لو ندمّر السياسة بالأخلاق. ذلك أن على الأخلاق أن تكتسب أبعاداً ملموسة. أنا الآن بصدد إعداد كتاب عن مبررات مناهضة الروح العسكرية. بالأمس قيل لنا إن الدول سوف تنهار حتماً، لأنها تنفق الكثير من أجل التسلح. أما اليوم فإن هؤلاء الناس أنفسهم، أو أحفادهم.

يؤكدون لنا بكل هدوء أن الدول ما زالت قائمة، لأن سوق السلاح، في الأزمات، هي القضية الوحيدة الرابحة! على الفيلسوف أن يفكر أبعد من ذلك.

كان الجيش، في اسبانيا، ولفترة طويلة، العمود الفقري الحقيقي والوحيد للبلاد. لكنْ علينا أن نحاول تغيير ذلك. عندما حدث الإنقلاب الذي قام به اللفتنانت كولونيل تيخيرو، كان ثمة اجتماع عالمي في ألمانيا. وهناك قال أحد المسؤولين لأحد أصدقائه: «لا شك أن كل ذلك ليس أمراً جدّياً، لأن قائد المتمردين تنكر في زي مصارع ثيران!». أتمنى لو نتمكن قريباً من الضحك أكثر على الجيوش.

فرناندو سافاتر

(دعوة الى الأخلاق، مهمّة البطل)

V

أعدّ هذه الأيام كتاباً عن أبيقور. أعتقد أنه ينبغي على الفلسفة أن تقدم جواباً لآلام البشر. لكن ذلك لا يعني تخليها عن المعنى السياسي. ولقد كان أفلاطون معنياً بالسياسة!.. إن التفكير في الأحداث هو أحد واجباتنا؛ وعلى الفيلسوف أن يتعلّق باللغة كي يساعدنا على معرفة ذواتنا، داخل القصف الذي تقوم به الأخبار اليومية.

لا يمكننا تجنّب البعد الأخلاقي في اللغة. في «الانثروبولوجيا» أخذ كانط على البرجوازية لغتها المزدوجة، والفرق بين ما تقوله وما تفعله. يحدثوننا كل يوم عن العدالة والحرية. على الفيلسوف أن يبحث خلف هذه الكلمات الجوفاء عن بعض الانجازات. لقد علّمنا غراسيان أن للكلمات ثلاثة معانٍ، أو أربعة، في الأقل، ولذلك فإن قراءته تجعلنا نكتشف مفاصل لم نكن لنرتاب فيها.

هذا اليسوعي ـ الذي أدهش لاروشفوكو، وشوبنهاور، ونيتشه ـ جعلنا نكتشف خاصيات الأدوار الاجتماعية. ونحن مدينون له بعدة مفاهيم مثل آداب السلوك، والبقاء، والقناع، والكثافة، أو الحالة... فنحن لم ننته، حتى الان، من «كيف نعيش؟».

نحن هنا، في إسبانيا، لا نعرف معنى حرية التفكير، لكننا عرفنا معنى استحالة التفكير.

اميليو ليدو

(الفلسفة واللغة، اللغة والتاريخ)

VI

لقد أُنشيء معهد الفلسفة إثر موت فرانكو مباشرة، وبمبادرة أربعة أساتذة. أردنا ممارسة فلسفة بديلة لتلك التي كانت تدرس ضمن التقاليد الأكاديمية. لكننا لسنا في حالة صراع مع

الجامعة حيث ما زلنا ندرّس . ويتابع حلقاتنا الدراسية أناسٌ يدفعون مساهمات طوعية ، ولا نعطي شهادات. لقد بدأنا بموضوعات عامة: « ما الفلسفة؟» « نظرية الانفعالات ـ الحب، الرغبة ـ الانفعال»، ثم قمنا ببحوث حول هيغل وكانط . وفي هذا العام ننظم ثلاث حلقات دراسية حول « نقد الحكم»، و« مفهوم الإتباعية في علم الجمال»، و« الفلسفة السياسية وعصر الأنوار». تُقدم الدروس بالاسبانية أو الكاتالونية، ونحن نتناقش، الآن، لمعرفة ما إذا كان يتوجب علينا أن نتخذ صيغة مؤسساتية أم لا . ولقد أنشأنا، مؤخراً، معهداً آخر : معهد دراسات الفن ، الذي سيُفتتح في العام ١٩٨٤ بموضوعه: « الفن عام ١٩٠٠».

برهنّا، بالوقائع، على إمكانية تدريس فلسفة غير أكاديمية. إن خياراتنا مفتوحة دائماً. وفي برشلونة نعارض الثقافة الكاتالونية الضيقة، المنغلقة على نفسها، والمتمسكة بالتقاليد. أما اللغة الكاتالونية فلها حقوقها الكاملة؛ وفي هذه الفترة نترجم مائة وخمسين نصاً أساسياً من الفلسفة العالمية.

لقد هيمن على السنوات الأولى التي أعقبت التغيير السياسي جدال حول المعايير والقيم، لكنه ظل أسير المقولات التقنية والقانونية. أما اليوم فقد اتسع الجدل أكثر. ويمكننا أخيراً أن نخوض، جدياً، في المسائل القومية، ودور الدولة، وذلك بمصطلحات الفلسفة السياسية. ونشعر بضرورة الشروع في التفكير حول المجتمع المدني، والدفاع عنه، لمواجهة الإفراط في تسييس المجتمع. إننا نعيد قراءة هيغل انطلاقاً من لوك، أكثر منه انطلاقا من ماركس.

اوجينيو ترياس وخوسيه رامونيدا

ترجمة : محمد علي اليوسفي

المأمون

هذه المقالة ، في الاصل ، محاضرة القيت في العام ١٨٣٤ في جامعة بطرسبورغ ، وحضرها بوشكين ، واطراها كثيراً . وقد نشرت لاول مرة في كتاب « ارابسك » . ويبدو ان غوغول الذي كان قد وضع لها عنوان « رسالة في الحكم » ، أراد أن يعقد نوعاً من المقارنة بين المأمون ونيكولاي الاول ، قيصر روسيا آنذاك . وبرغم أن المقالة قد لا تتضمن اكتشافات جديدة ، بل لعل فيها طروحات تثير الجدل ، فإن الاطلاع عليها ، برأينا ، لا يخلو من متعة ومنفعة في آن معا .

قيض للمأمون ما لم يقيض لغيره من الحكام ، اذ انه تسلم مقاليد السلطة في دولة بلغت أوج عزها . وكانت الخلافة تشمخ متسامية فوق اراضي العالم القديم ، ممتدة شرقاً الى جنوب غربي آسيا الزاهرة لتبلغ حدود الهند ، ومنبسطة غرباً الى جبل طارق ، مروراً بضفاف أفريقيا . واحكم اسطولها القوي هيمنته على البحر الابيض المتوسط . ودانت لبغداد ، عاصمة هذا العالم الجديد الرائع ، الاقاليم النائية ، وغدت مدارس البصرة ونيسابور والكوفة الفذة مناراً لآسيا التي اعتنقت المذهب الجديد . وتسنى لدمشق أن تخلع الدمقس على هواة الأُبهة ، وتجهز أوروبا كلها بالسيوف الفولاذية ، وصار العربي يفكر بسبيل يكفل له أن يجعل من الارض الجنة الموعودة : فقد شيد القصور ومدّ أنابيب إسالة المياه . وغرس جنائن وارفة تتوسطها نافورات ، ويضوع في اجوائها بخور الشرق . ولم ينل من تلك الابهة أي من الاوصاب الاخلاقية التي تصيب المجتمعات السياسية . وكانت كل اصقاع هذه الامبراطورية العظيمة ، هذا العالم المحمدي ، مترابطة بوشائج متينة ، عززتها إرادة هارون الرشيد الذي تمثل كل قابليات شعبه المتنوعة . لم يكن هارون مجرد حاكم فيلسوف ، أو حاكم سياسي ، أو حاكم مقاتل ، أو حاكم أديب ، بل جمع هذه الخصال كلها ، وتمكن من توزيع اهتماماته بينها ، حريصاً على ألاّ تختل كفة الميزان لصالح واحدة دون أخرى . وأعطى أمته من حضارة الآخرين

بالقدر الذي يعين على تطوير حضارتها . كان العرب قد تجاوزوا عصر العصبية والغزوات ، بيد أنهم ما برحوا مفعمين بالحماسة ، يقلبون بذات الخشوع السابق صفحات القرآن ، وينصاعون لتعاليمه بحذافيرها . وقد صرّف هارون شؤون الدولة ، وتابع تنفيذ ما يصدره من أوامر تحت طائلة الخوف من ظهوره في كل مكان . وصار الامراء والولاة الذين كانوا ، عادة ، يبتغون أن يصبحوا أصحاب الأمر والنهي ، يخشون أن يباغتهم الخليفة متنكراً ؛ ذلك الخليفة الذي له في كل مكان عين . وبرغم عدم وجود سنن مدونة فإن الأمور سارت في وجهة محددة وثابتة .

على هذه الحال كانت الدولة عندما تسلم مقاليدها المأمون ، الذي عرف بلقب راعي العلوم ، ودوّن التاريخ اسمه بين أسماء المتفضلين على الجنس البشري ، كرجل أراد أن ينتقل بالدولة من حكم السياسة إلى حكم الآداب والفنون . لقد منّت عليه الطبيعة بفضيلة التعطش الى العلم ، والانكباب الطويل على الدرس والتأمل ، وجبلته على النبل والشهامة . كان شعاره النزوع الى الحقيقة . وقد عشق العلم للعلم ذاته ، دون سواه ، دون أن يفكر بأغراضه ، أو استخداماته ، ووهبه نفسه دون أن يستبقي .

آنذاك كان العرب قد اكتشفوا أرسطو . ولم يكن بوسع الفيلسوف اليوناني الموسوعي الدقيق أن يأتلف مع خيالهم الجامح ، المفرط في شموليته وشرقيته . بيد ان علماء العرب ، وبعد جهد مضن طويل ، اعتادوا دقته وصياغاته ، فانكبوا على دراسته بكل حماسة العالم الأريب . وانسحر العلماء باستنتاجات ارسطو الغزيرة ، ودقته ، وصياغاته التي كانت تعتمل ، سابقاً ، في دواخلهم ومضاتٍ تتوهج بين الحين والحين . وقد تربى المأمون على اولئك العلماء ، وتاقت روحه الى نور المعرفة ، فبذل قصارى جهوده لكي يجعل دولته على بيِّنة من هذا العالم اليوناني الذي كان مستغلقاً . فمدت بغداد يد الصداقة لكل العالم المتنور آنذاك . وشمل الخليفة بمكارمه كل من له صلة بالمعرفة ، مهما كان الدين الذي يعتنق . وبطبيعة الحال ، فإن غالبية الوافدين الى بغداد آنذاك كانوا من اولئك الذين ظل في نفوسهم شيء من الشِّرك المتلّبس بصياغاتٍ مسيحية ، والمستعدين لبذل كل غالٍ ونفيس دفاعاً عن المدرسة الافلاطونية الجديدة ، وهم الذين لم يعودوا يجدون تربة صالحة لنقاشاتهم العلمية في القسطنطينية المنشغلة بحوارات حول التعاليم المسيحية . وغدت بغداد موئل الافكار والمعارف على اختلاف أنواعها ، وصار الخليفة العربي يصغي ، بكل جوارحه ، الى التفسيرات العلمية التي تشنف أسماعه كأنغام عذبة . ولم يكن بوسع الولاة إلا أن يحذوا حذو الخليفة ، وعمّ اوساط الدولة العليا نوع من الهوس الادبي ، وطفق الوزراء والامراء يحيطون أنفسهم بالعلماء الوافدين . وبدهي أن الجانب الإداري غدا امراً ثانوياً ، وأسند الحكام الكثير من شؤون الادارة الى كَتَبَتهم والمقربين إليهم ، الذين كان عدد منهم جهلةً يتسنّمون المناصب صعوداً على

اكتاف الاخرين . وشاع أمر ذلك بين الناس ، ثم ارتد سهماً الى نحر الحكام بعد زمن . فالفلاسفة والشعراء ، الذين تبّوأوا مناصب حكومية ، كانوا عاجزين عن تصريف شؤون الدولة بأيد قوية ، ويتسلقون سلم المناصب بفضل الوصاية التى يتمتعون بها ، ولا يستثنى من ذلك سوى نفر من الشعراء العظام ، جمعوا بين الفلسفة والشعر والتاريخ ، ودرسوا الانسان والطبيعة ، وسبروا أغوار الماضي ، واستشرفوا المستقبل ، وغدت كلماتهم شائعة على لسان القاصي والداني . إنهم لكهّان عظامٌ ، يأنس الحكماء من أولي الأمر بمجالستهم ، ويرعونهم ويحرصون على ابقائهم بمنأى عن أعباء الحكم ، ولا يستدعونهم إلا لأهمّ مجالس الشورى للاستئناس بآرائهم ، كمتضلعين يعرفون أسرار القلب البشري .

لقد تاق المأمون النبيل الى جعل رعاياه يرفلون في السعادة . وعرف أن السبيل الى ذلك يتمثل في العلوم التي تطور الانسان ، فبذل قصارى جهوده لحمل رعاياه على الاخذ بالمعارف التي سعى لنشرها .

بيد أن المعارف التي عممّها كانت بعيدة كل البعد عن طبيعة العرب ، وخيالهم الجامح . إذ أن هذا الشعب الرائع لم يكن يسير نحو رقيّه ، بل يحلق إليه ، وتفتقت عبقريته بغتة في الحروب ، والتجارة ، والفنون ، والحرف ، وفي أدب الشرق الباذخ . وتفجرت طاقاته التي لم يعرف لها التاريخ من قبل مثيلاً ، بسخاء وسطوع ، وعلى نحو فريد منقطع النظير . وبدا ان هذا الشعب سائر نحو تحقيق كمال الامة . غير أن المأمون لم يفهمه . فقد فاتته الحقيقة العظمى التي مفادها أن الشعب هو المنهل الذي تغترف منه المعارف . فرغم ضرورة الاستفادة من العلوم الوافدة بالقدر الذي يمكن أن يساعد على تطوير الذات ، فإن على كل شعب اعتماد طبيعته القومية لتحقيق الرقي .

وغدت تلك المعارف الغربية الوافدة عقبة تعيق العربي عن اجتراح المآثر . وبلغت شأواً بعيداً كسموبوليتية المأمون الذي شرّع ابواب الدولة أمام العلماء من مختلف الامصار ، وما كان للمنافع التي حصل عليها غير المسلمين في الدولة الا أن تبعث في نفوس الرعايا مشاعر الحقد المشوبة بازدراء ازاء كل المؤسسات غير الاسلامية ، بما فيها النافعة ، وبذا فقد الخليفة حب الشعب . لقد كان المأمون ، في حكمه ، فيلسوفاً نظرياً اكثر منه فيلسوف عملياً ، كما يليق بالحاكم . وقد اطلع على حياة شعبه من خلال روايات واقوال الأخرين ، ولم يَخْبَرْها بذاته ، ويتعرف عليها عن كثب كما فعل هارون العظيم . يضطلع الملك في طُرُزِ الحكم الآسيوية ، التي لا تتقيد بقوانين ثابتة ، بكل الاعباء الادارية ، لذا فإن عمله يجب أن يكون خارقاً ، وذهنه مستوفزاً على الدوام ، ينبغي أن يظل محترساً يقظاً مثل آرغوس* : فهو ما أن يخلد للنوم لحظة حتى يتعاظم شأن ولاته ،

---

* آرغوس في الميثولوجيا اليونانية عملاق له مائة عين كان يتولى حراسة ايو ، عشيقة زيوس .

وتغدو الدولة واقعة تحت سلطان ملايين الطواغيت . ولكن المأمون عاش في عاصمته بغداد وكأنه في بلاد الاحلام التي ابتدعها ، والتي باتت بعيدة كل البعد عن عالم السياسة . ولم يتمكن غير المسلمين ، الذين صاروا يتدخلون في الشؤون الادارية ، من تفهم روح الشعب وطباع الارض ؛ علما بأن دينهم ذاته كان امراً لا يطيقه العربي الذي ما برح محافظاً على حماسته وتعصبه . ولما صار اسم المأمون يتردد على ألسنة كل علماء ذلك الزمان ، وغدا كرمه عاملاً لجذب كل الألوية الى الضفاف السورية (هكذا في الاصل) ، فإن الوهن والضعف اصابا سلطته داخل الدولة . وكانت المعارف تنطلق من بغداد ، بوصفها مركزاً ، فتخبو وتتضاءل مع اقترابها من الحدود النائية . وعلى الحدود ظل العرب في طورهم الاول ، وكانت هناك قوات متعصبة تطمح لرفع راية محمد وتثبيتها بالنار والحديد . ولما استشعر امراء هذه المناطق ضعف المأمون اخذوا يفكرون بالاستقلال ، فشهد المأمون ، إبان حياته ، انسلاخ بلاد فارس ، والهند ، والولايات الافريقية البعيدة . ولعل هذا النهج الخاطىء في الحكم كان سيبقى شراً يمكن تلافيه ، لولا ان المأمون مضى شوطاً بعيداً في بسط حبه للحقيقة . أراد أن يصبح مصلحاً دينياً للامة . وكان ذا ذهنية نظرية صرف ، مترفعاً عن الترهات والاوهام ، وبزّ أسلافه في درايته ببعض أحكام الديانات الاخرى .

كان المأمون يفكر بطريقة أقرب الى التفكير الاغريقي ، لذا لم يكن فيه شيء مما في رعيته من حماسة جامحة . وقد رأى أن تثقيف الرعية يجب أن يبدأ من اطفاء جذوة هذه الحماسة التي كانت أصل وجود الشعب العربي ، ومبعث ارتقائه وبلوغه العصر الذهبي ؛ تلك الحماسة التي كان تقويضها يعني تقويض الكيان السياسي للدولة كلها .

وعزف المأمون عن الجنة التي كان العربي يرنو إليها ، ليجد بأحاسيسه هناك ما افتقده على الارض من متعة وأنس . ولكن فات المأمون أن هذا التصور وليد الجو القائظ في بلاد العرب ، ووليد طبع العربي ، وأن الجنة بالنسبة اليه واحة وارفة وسط صحراء حياته ، وأن الامل في ولوج هذا النعيم هو السبب الوحيد الذي يدفع العربي الحساس الى أن يصبر على العوز وشظف العيش ، ويقمع في نفسه مشاعر الحسد عند رؤية المترفين الذين يرفلون في الثراء ؛ وأن تَفكير العربي بأنه سيكون وسط الجواري ، وينعم بأبهة تفوق أبهة ملوك الارض ، كان الشيء الوحيد الذي يسود الخيال المرهف الباذج الذي وهبته الطبيعة . ولعل إيمانه ما كان ليتطهر الا بتطوره اللاحق . غير أن المأمون لم يسبر اغوار الطبع الآسيوي لرعاياه .

وليس من الصعب على المرء ان يتصور مدى السخط الذي شاع بين الكثرة الكاثرة من ابناء الشعب ، عندما بلغتهم أنباء الاصلاحات التي يجريها الخليفة . وكيف يا ترى كان ينتظر أن يتقبل ذلك شعب اتّهم الخليفة ، علناً ، بالكفر والزندقة ، لمجرد أنه شمل

بـرعايتـه النصارى والأعـاجم ؟ وأدى تعنت المتعنتين إلى حمل الخليفـة على امتشاق الحسام . وغدا المأمون النبيل ، السمح ، المتدلّه بحب البشر ، مضطهداً لرعيته .

وبعث ،بما مارسه من عسف، التعصب لدى العرب ، ولكنه لم يعد ذاك التعصب الذي وحّدَ ، من قبل ، البدو من سكان العرب في كتلة متراصة ، بل صار تعصباً معارضاً شتّت الشمل ، واثار البغضاء في الدولة . . . وفي خضم القلاقل والاضطرابات التى عمت البلاد ، مات المأمون وهو يغدق بيد على المدارس والفنون والمشاغل ، ويقطع باليد الاخرى رقاب المتمردين من رعاياه . مات دون أن يفهم شعبه ودون أن يفهمه شعبه . ولكنه ، على أية حال ، قد اعطى درساً بليغاً . إذ كان مثالاً للحاكم الذى صار ، دونما قصد منه ، النابض الرئيس الذي عجّل في سقوط دولته ، برغم توقه الى عمل الخير ، وتسامحه ، وتفانيه ، وتعلّقه الشديد بالعلوم .

نيكولاي غوغول

ترجمة جلال الماشطة

لوتريامون :
التعالي المستوحش

إن المهتمين بآثار لوتريامون ، وحياته الادبية والشعرية ، لم يتركوا بين أيدينا سيرة ذاتية متكاملة عن طفولة ومرحلة نضج الشاعر العقلية الطبيعية والشعرية . وان هذه الحلقة المفقودة لا ترجع بتصوري لقصور الباحثين الميداني ، والنظري ، في حقول الادب والفكر ، وانما يرجع هذا القصور إلى أسباب متعددة منها :.

أولاً : قلة المعلومات التاريخية عن حياته الشخصية بكل تفاصيلها العامة والخاصة .

ثانياً : غروبه المبكر في باريس ، وهذا ما لم يتح الفرصة لمتتبعيه ، ودارسيه ، بأن يكوّنوا صورة متكاملة عن حياته وشعره . ومن هذا المسار بقي البحث الجاد في الهوية الشعرية والشخصية لإيزيدور دوكاس الملقب بالكونت دي لوتريامون، منذ الولادة وحتى الممات ، رهينة الغموض والمعلومات المتواضعة .

وان النقاد الذين بحثوا في الينابيع الشعرية والسيكولوجية لروح الشاعر قد اعتمدوا ، بحدود كبيرة ، على الآثار الشعرية في الأناشيد والأشعار . وكما يقول بعضهم ، فإن الغموض والمجهول صفتان أساسيتان قد أثرتا في طفولة لوتريامون ، وتجسدا في شعره من خلال أعتى صرخة دوّى بها في وجه الأعظم الكلي ، وشبيهه الانسان .

ودوكاس ، كما عرفه بعض النقاد ، هو ذلك الشاب الذي جاء لكي يعيش الوحدة المطلقة ، ويبحث في وجود البشر الهش والمليء شرا وشراسة وقبحاً . وهذه الكلمة التي دونها الناقد والشاعر فليب سوبولت ، آخر أقطاب السوريالية الاحياء ، هي دليل على هذه الوحدة المطلقة : « انني أعرف بأن دوكاس الشاب كان يحب ليالي باريس ، وبخاصة الاوقات والساعات التي كثيرا ما جمعته بغرفة مغلقة النوافذ ، وتتدلى ستائر سميكة على قضبانها الحديدية ، وها كأنني أراه الآن يجوب الغرفة وعيناه شاخصتان الى وحدة المطلق

والمجهول » .

وهذا البيت من النشيد الاول لهو أيضاً تأكيد صارخ على تمجيد هذا الغموض ووحدة المجهول المطلقة : « أيها الاوقيانوس الشيخ إنك تمتد وسط غموض أسود ، حيث أمواجك الفريدة والشعور الهادىء لقوتك الخالدة كلها تتتابع متوازية فوق مساحة هذا الغموض السامية » .

الأب

إن والدي دوكاس لم يدليا لنا باسمه الثاني ، لوسيان ، المسجل فقط في دائرة قيد النفوس المدني . وتنحدر عائلة الاب من بلاد البيغوردان الواقعة في مرتفعات البيرينه . وقد كان هذا الوالد يتمتع بمستوى ثقافي رفيع ، خوله بأن يكون سفيراً لبلاده ، ومفوضاً سياسياً بارعاً في عاصمة الأورغواي ، ولعل عراقة أسرته الارستقراطية هي التي منحته هذه المكانة الديبلوماسية المرموقة . أما عن حياته الشخصية فقد كان ميالاً لمعاشرة النساء ، وبخاصة اللواتي كن يعملن في المسرح ، ولهذا السبب كانت علاقاته الغرامية النسائية متعددة ، ومن ضمنها صلته بالمرأة التي أصبحت زوجته الرسمية ، وتم الزواج آنذاك ، تحت وطأة الظروف الاخلاقية السائدة في محيطه الارستقراطي . لكن هذا اللقاء القسري بزوجته ، جعله يفرط في مجونه الذي لم يعرف حدودا .

الأم

لم ينعم لوتريامون بحنان الأم ورعايتها ، حيث فارقته والدته بعد سنتين من حياته تقريباً . وكان موت هذه الأم محاطاً بغموض شديد ، إذ ثمة من قال بإنها فضلت الانتحار على العيش مع سيد مستهتر ماجن . وكشأن الذين لم يتمتعوا برعاية الأم ، تعلق لوتريامون بأمه ، وثأر من الرجل (صورة الأب) . وفي الاناشيد ثمة معانٍ شعرية عديدة تتهم وتدين الذَّكر : « عندما أشرقت الشمس رائعة الضوء ، وقف أمامي شاب زين حضوره المعبر بالازهار . اتجه صوبي ثم مد يده الي مسلماً : إني أتيت إليك أنت الذي كنت تبحث عني . وكان جوابي : أغرب عن وجهي . لم أطلبك ، ولست بحاجة الى صداقتك » . أما موقفه من المرأة فقد كان موقفاً جمالياً نبيلاً ، وبالأحرى فإنها مثلت له الملاذ الأخير . لهذا تركها خارج ساحة الحرب التي أعلنها ضد الخالق وشبيهه (الكائن / الرجل) ، بل أظهر لها نفسه على صورة بني جنسه المتوحشين ، أي : لم يبرىء حاله من صفة الغدر والتوحش في حضورها : « لذلك فاننا لا نستطيع العيش سوياً . . أنت الان ستعشقين جمالي الذي أغوى الكثيرات ، وبالتالي ، عاجلاً أو آجلاً ، سوف تندمين على حبك لي لانك لا تدركين شأن روحي . أيتها المرأة انتبهي جيدا لهذه العبارة : ان

الذئاب والحملان لا تتبادل النظرات بعيون بريئة . »

ولكن البحث في الهوية الشخصية والنفسية يتطلب منهجاً علمياً اختصاصياً ، وهذا الموضوع ليس في ميسورنا القيام به ، لكن ، من باب الحب والتعلق بالمادة الادبية ، يمكننا التحدث قليلاً في هذه المسألة التي أثارها فرويد ، وهي الشخصية وعلاقتها بسيكولوجيا الإبداع الفني . يقول فرويد : إن مرحلة الطفولة الأولى ، وما يحيط بها من أوضاع بيئية واجتماعية ، لها الاثر البالغ في توجيه نمو الشخصية الفردية . فالأطفال الذين فقدوا أمهاتهم مبكراً ، يتحدد نزوعهم الجنسي ،لاحقاً ، بالجنسية المثلية ، وبالتالي فان شخصياتهم تتأثر بطابع الأنوثة ، وان كل صور النساء تصبح مشاركة ، أو قد تذهب أحياناً الى الاتحاد الكلي بصورة الأم .

ويتضح لنا أن أهم دراسة نظرية وتطبيقية قام بها فرويد في هذا المجال هي دراسته لسيكولوجيا الابداع عند الرسام الايطالي دافنشي ، من القرن الرابع عشر . ونعرف عن هذا الفنان أنه فقد أمه أثناء مرحلة الطفولة الأولى ، ومنذ زمن ابتعادها عنه كليا لم يستطع أن ينسى صورتها التي انطبعت في ذاكرته الى الأبد . وقد شرح فرويد خصائص الأبداع النفسية لدافنشي منطلقا من الهيكل الاكلينيكي والطوبوغرافي لنظريته التحليلية العضوية ، فيرى ، على سبيل المثال ، أن خصائص الذكورة والانوثة قد اتحدتا في لوحة يوحنا المعمدان ، وأن سر إبتسامة الموناليزا ليس إلا الرسم الطافح بصورة إبتسامة أمه المنسوخة في خياله ، والتي تحمل في عمقها شبق الجنسية المثلية . هذه هي بدايات السبر النفسي المعتمدة لتحليل الآثار الفنية من وجهة نظر مدرسة التحليل النفسي . وفقدان الأم في زمن مبكر من حياة الطفل يفرض عليه جملة من الصور المحيرة ، والاسئلة اللامتناهية ، التي تختزنها مخيلته عبر نموها وتطورها ، وتطبع نفسيته بشيء من الريبة والغموض ، أو تؤدي ، أحياناً ، الى النقمة على الخلق والوجود . وهذه الحالة الاخيرة نجدها متمثلة في نفسية لوترِيامون التي دعته لأن يتنكر لمصدر الخلق ذاته : « ليتني كنت طفلاً لأنثى قرش البحر » .

ولكننا لا نستطيع أن نستسلم نهائياً لمجريات علم النفس ، أو لغيره من العلوم التي تبحث في ينابيع الخلق الفني ، وذلك لأن لشأن الخلق الروحي بعض الاسرار الخاصة التي تفلت دوما من قبضة التحليل ، وليست مشروعية العلم في البحث عن قضايا الروح الا من قبيل المساعدة على الوضوح .

المعنى الانطولوجي في الأناشيد

إن حركة الانتقال من نمط اقتصاد زراعي / تجاري الى نمط اقتصاد صناعي آلي غاية في التطور والتعقيد قد أدى بالمجتمع الأوروبي الى سلسلة من التغيرات الروحية ،

والاجتماعية ، التي عصفت بأواخر القرن التاسع عشر (أوروبا الغربية حصراً) ، و كانت لهذه الحركة أسبابها الموضوعية العميقة ، ومن جملة هذه الاسباب نذكر :

أ) تحول نمط الاقتصاد الاوروبي من بنية زراعية / تجارية الى بنية صناعية متقدمة .

ب) تأزم الثورة الفرنسية ، وإنحسار بعض أحلامها ، التي لم تستطع تحقيقها بعد تقلب الموازين الاجتماعية التي حالت دون بلوغ آفاقها العريضة الموعودة .

ج) الشك والريبة من قبل الجماهير العريضة في القيم الأخلاقية ، والعلمانية ، والمادية الجديدة ، التي دعت اليها هذه الثورة وتجاوزت بها الموروث العقائدي الديني ، الذي ظل متغلغلاً في النفوس . أي أن القفزة العلمانية التي قامت بها الثورة الفرنسية لم تكن متماثلة مع النمو الروحي وعلاقته بالمثل الجديدة .

د) القلق الروحي الفردي والاجتماعي الذي بقي متواصلاً أمام التناقض الحاد الذي فرضته المرحلة التاريخية (ما بعد الثورة) .

وفي ظل تثبيت المفاهيم الثورية الحديثة ، وفي عهد الترددوالحيرة الروحية جاء لوتريامون ليشهد أكبر التحولات المادية والفكرية التي زخر بها النصف الثاني من القرن التاسع عشر : عصر سيادة الالة وتقهقر الروح أمام اكتشاف العلوم المذهل في حقول المعرفة العلمية والنظرية ، وأمام تطور أدوات الموت (الاسلحة) . وهذا المدخل الصغير سوف يساعدنا على المضي في بحث الاسس الانطولوجية والفكرية والجمالية والفنية التي حققت المعيار الابداعي الأصيل للأناشيد . واستشرافاً من على هذا الأفق الشعري الأصيل تغدو الاشراقات الجمالية والانطولوجية في الاناشيد متأصلة بتعددية المناخات الأبداعية ، حيث اجتمعت روح الشعر بروح الفكر ، واتحدت بالمعرفة الخلاقة التي شكلت أكبر مفارقة شعرية عرفتها الحداثة الشعرية في فرنسا خلال القرن الماضي . وخلاصة للأسباب التاريخية الموضوعية آنفة الذكر ، يمكننا أن نطرح الآن الفكرة المحورية التي غذت الأناشيد بروح الكتاب المعرفي* ، والمعرفة الشعرية ، وهذه الفكرة الجوهر تمثل أحد المنظورات الرئيسية التي شكلت بالنهاية عظمة هذا الأثر .

محتوى البرامج المدرسية الأدبية والكلاسيكية ، وكتب الأساطير والميثيولوجيا ، وكتب الأديان .. تلكم هي الأسس المعرفية الشاملة التي صعدت بصرح الأناشيد الى فضاء الشعر المطلق . ومن هذا التصور المدرك لا نستطيع في الحقيقة أن نحدد موضوعاً شعرياً واحداً ، وشكلاً شعرياً واحداً ، وذلك لأن الرؤية الخالقة (الدوكاسية) كانت ضد

---

* استبدلنا لفظة خطاب بعبارة كتاب .
والخطاب ، أو البيان ، يعني ، في الدراسات الفلسفية والادبية الأوروبية ، وحدة النص الابداعي من حيث هو قيمة نصية ابداعية تحققت بذاتها العلمية .

وحدة الخلية الشعرية وطرائق التعبير الشعري ، التي سادت قبله ، وبالتالي فقد سعى لوتريامون الى تحطيم الطوطم الشكلي / النظري للقصيدة الكلاسيكية الفرنسية (راسين ، بوالو ، هوغو ، لامارتين . . .) ، وبفعل هذه الضرورة فان الثورة الشعرية التي قام بها لم تكن ثورة على الشكل الشعري السلفي ، بل ان هذه الثورة الإبداعية التي أحدثها الكونت دي لوتريامون كانت انفجاراً معنوياً ولغوياً شاملاً ، ويمكن لنا أن نستشف آثارها الخالدة من أول بيت في النشيد الأول :

« إنني أقدم نفسي دون أن أنشد بصوت عال المقطع الرصين البارد الذي ستسمعونه لتوكم . انتبهو جيداً لمضمونه واحتفظوا بانطباع سيء ، لأن هذا المقطع المذكور لن يدخر وسعاً لإحداث ذبول في أذهانكم المشوشة» .

قراءة الاناشيد

إن الفكرة المحورية التي لم نأت عليها حتى الآن ، تعتبر أهم خصائص الإبداع الشعري في أناشيد مالدورور . وكقدر كل الموهوبين والعباقرة ، سعى لوتريامون الى تمثل نظرية شعرية خاصة بعالم خلقه ، وأن يكون الروح الانفجاري لهذه النظرية متحداً بها فوق قمة المطلق : «آه . أيها الأخطبوط ، يا أبا النظرات الحريرية . أنت الذي اتحدت روحك بروحي يا أجمل سكان الأرض» . . وانطلاقاً من هذا فكر لوتريامون في صياغة بيان أو دستور يكون مرجعاً نقرأ فيه حقيقة الوجود الأصيل ، ويمكن أن نقول ، جدلاً ، إن « دوكاس » حاول أن يكتب الأنجيل معكوساً ، أو بالأحرى نسف وجود الكون والفساد الذي أوجده الأعظم الكلي على حد تعبيره .

خصائص اللغة الشعرية

يبدأ لوتريامون في أناشيد مالدورور من البلاغة الأكثر كلاسيكية ، وينتهي الى التقنية السوريالية للصورة . وهذه الخصوصية هي ما يميزه عن الكتاب الآخرين . يقول كلود بوشيه ، أحد دارسي لوتريامون : « إنه يمثل ذاته ، وهو في الوقت نفسه تجاوز لذاته » .

ومن هذا المنظور نلمس أن إشكالية الكتابة هي غايتها نفسها عند الشاعر . ولكن هذه الكتابة وغايتها هما على غير ما يفهمهما البعض من خلال الكتابة الاجتماعية . إنها كتابة يمكن تحديدها وتعيينها صورياً كمثل الذي يؤسس نصاً ، من حيث هو نص وبالتالي يجب أن يظهر النص في أعيننا كشيء ، أو كموضوع مكتوب ، أي كشيء خاص بالكتلبة ، وهذا يعني في نظر بوشيه : « أن الشيء بذاته يتحول الى كتابة ، وتصبح اللغة المنطوقة / المكتوبة إحدى خصائص الكتابة الشعرية عند لوتريامون » .

« ولا تبصروا أمامكم سوى هذا الوحش . وأنا سعيد بذلك لأنكم لن تستطيعوا ، أيضاً ، مشاهدة وجهه الأقل بشاعة من روحه . . . النشيد الأول » . إن هذا البيت يبين على الأرجح الشرط الشفهي الكلامي في النص قبل أن يتحول الى نص لغوي مكتوب ، وأن المفارقة التي تكمن في هذه الثنائية (منطوق / مكتوب) هي الصيغة المجازية والبيانية المنجزة بوساطة اللغة . وبهذا الصدد تمكن الاشارة الى مسألتين هامتين في ظاهرة الكتابة البحثية المعرفية على مستوى تشكُّل الكتاب ـ Discours ـ . المسألة الاولى التي يتحدد بها هذا الكتاب هي وجود فعل اللوغوس الخاص بالتجريد ، وقدرة التصور الحدسي . المسألة الثانية وجود عقل باطني صوفي يعمل وفقاً لمجرى الرؤية الحسية ، والاستيلاد من قدرة التأمل والتشُوف الجواني . فوجود العقلين التجريدي والصوفي أصبح يشكل أعقد المفارقات الذهنية في الكتابة النصية المعرفية . وقد لمسنا حضور هذين العقلين في نص لوتريامون الشعري ، وقد حققا وحدة متناغمة ، جسدت التماثل بين قوة المعنى الدال في العبارة وبين حسيتها ، وتشوفها البلاغي ، والمجازي ، المنفصل عن قوة المعنى نفسها التي تحملها العبارة (المضمون) ، وهذا المقطع من النشيد الاول يمكن أن يبين مستوى هذين العقلين :

« أيها الأوقيانوس الشيخ الهرموني المستدير الذي أثلج صدر الواجهة الرصينة لعلم الهندسة ، لا يذكّرني هذا إلا بعيون الكائن البشري الشبيهة بعيون الخنزير في صغرها » .

إن تدفق قوة هذا المعنى الشعري المنسجم والمتعالي في اللحظة نفسها بتشوف رؤيوي قد أبرزته وسيلة المنطوق (المفردة المباحة أو الخارجة من العقل الصوفي) ، ثم انعكس أخيرا في النص المكتوب بوساطة اللغة التي تحولت ، بدورها ، الى كتابة تحت إشراف العقل المجرد . أما المفارقة الثانية في هذه النصوص الشعرية فهي القدرة على التشخيص والتصور ، حيث أننا نحس الأشياء والأشخاص تتحرك فوق مسرح النص الشعري من خلال مواقعها وحجومها في الكتابة الشعرية ، وهذا البيت يجسد لنا شفافية الصورة وحبكة الموقف المتصور : « أيتها الرياضيات لقد فتكتِ بهذا الشراع المظلم مثلما تبعثر الريح المربعات المنسّقة . . ثم وضعت مكانه زمهريراً قارساً ، وانتباهاً مستهلكاً ، ومنطقاً حتمياً . . . النشيد الثاني » .

الشعر العظيم هو قوة الفيض والحكمة الإشراقية ، وهو أيضاً سلطة العبارة الخارجة من دولة العقل التجريدي ، ولكنها ، في الوقت نفسه تمثل العروس الخائنة لهلامية العقل الصوفي . والشعر العظيم كبهاء مطلق هو نقيض ذاته على مستوى الكتابة المعرفية الشعرية . إنه ، في النهاية ، وليد ماهيته وظل خياله . ومعنى هذا الشعر هو ما أفصحت به التصورات الماهوية الشعرية في الصورة التي يخرجها هذا الشاعر الملهم . وهذه العبارة تكفي لتقول ، بأن لوتريامون يعتبر ، بحق ، مخرجاً فريداً للصورة . وهنا تكمن ، أيضاً

مفارقة أخرى ، وهي أن الجملة في الكتاب الشعري تتحرك جدلياً وتدرّجاً مع المنحى الذي تجسده الصورة / الفكرة متعاقدتين معاً في ملكية الصورة الاشمل . وهذا يعني أن المخيلة الإبداعية « لدوكاس » تعتمد على الشاشة اللامرئية (الشاشة الجوانية) ، ثم على الشاشة المرئية (الآلة البصرية) كأكبر عنصرين منتجين للتقنية الشعرية الشاملة .

إن الخطاب الشعري في أناشيد مالدورور يضعنا مباشرة في مستوى القراءة الشعرية ، من حيث هي وسيلة لتشخيص المعنى ، ومن خلالها يتحقق استجلاء المعاني والأفكار . أي أن طريقة الفهم تنتقل الى أذهاننا من مستوى المعنى المحمول في اللغة الى مستوى المعنى المقروء بالمفردات نفسها ، وهنا كأن عملية حمل المعنى أصبحت مفصولة عن مبنى العبارة وتراكيبها . وضمن هذا التساوق الشعري حقق لوتريامون (سواء كان ذلك بواسطة الوعي أو اللا وعي) تحرير لفظته الشعرية من سلطة اللوغوس ، وقبضة الميتافيزيقا ، اللذين يفرضان قوتهما السحرية على الحرية المطلقة للعبارة اللغوية التي تطمح دوماً لتشخيص ذاتها مستقلة عن المعنى الذي يطاردها باستمرار . ومن عمق هذه المتغيرات التي أحدثها لوتريامون في شعره تبرز لنا بجلاء القيم الجمالية في البيانات المتعددة كما يراها بوشيه ، (البيان المدرسي ، البيان الأخلاقي ، البيان العلمي ، والبلاغي والرومنطيقي .) وباختصار ، فإن جمالية البيانات المذكورة قد فجرت خصائص اللغة الشعرية في نصوص مالدورور .

مختارات من أناشيد مالدورور

النشيد الأول

إنني أقدم نفسي دون أن أنشد بصوت عالٍ المقطعَ الرصينَ البارد الذي ستسمعونه لتوكم . انتبهوا جيداً لمضمونه ، ثم احتفظوا بانطباع سيء ، لأن هذا المقطع المذكور لن يدخر وسعاً لإحداث ذبول في أذهانكم المشوشة ، ولا تعتقدوا بأنني على شفير الموت اذ لم أصبح بعد هيكلاً عظمياً ، والشيخوخة لم تظهر ملامحها على جبيني . وفي نهاية الأمر لِنُسْقِطْ كلَّ فكرة تقارَنُ بالعُقاب في اللحظة التي يطير فيها . ولا تبصروا أمامكم سوى هذا الوحش . وأنا سعيد بذلك ، لانكم أيضاً لن تستطيعوا مشاهدة وجهه الأقل بشاعة من روحه . ومع كل هذا فأنا لست مجرماً . . . ثم كفى خوضاً في هذا الموضوع . لم تمض فترة طويلة منذ أن رأيت البحر للمرة الثانية . دعست على جسر الأوردة وكانت ذكرياتي حية*

* قام كاتب المقالة بترجمة هذه المختارات عن كتاب الأشعار الكاملة للوتريامون ، النسخة الفرنسية .

كأنني هجرتها فقط عند العشية . اذا استطعتم كونوا هادئين أثناء هذه القراءة التي ندمت على اهدائها إليكم ، ولا تخجلوا من الفكرة المسجونة في القلب .

آه . أيها الأخطبوط ، يا أبا النظرات الحريرية ، أنت الذي اتحدت روحك بروحي ، يا أجمل سكان الأرض الذي يحكم سرايا مؤلفة من أربعمائة مصاصة تقيم عندك بشهامة بوساطة عقد موحّد لا يقهر ، وفضيلة ، ورعايات أبدية . لماذا لا تكون معي وبطنك الزئبقي على صدري التوتيائي ، ونحن جالسان فوق بعض الصخور الساحلية نتأمل هذا المشهد الذي أحب .

أيها الأوقيانوس الشيخ بأمواجه البلورية ، إنك تشبه بقدر فائق هذه الوسمات السماوية التي نراها فوق الزبد الممزق . إنك أزرق عظيم مطبق على الأرض ، وأنا أحب كثيراً هذه المقارنة . وفي مظهرك نفس مزدوج بالحزن ، ووشوشة نسيماتك الحلوة قد مرت تاركة وراءها آثاراً أبدية في الروح المرتجفة بعمق . إنك تستعيد ذكرى عشاقك ، ونحن لم نعط أبداً حساباً لذلك . . . انني أحييك أيها الأوقيانوس الشيخ .

أيها الاوقيانوس الشيخ الهرموني المستدير الذي أثلج صدر الواجهة الرصينة لعلم الهندسة ، لا تذكرني الا بعيون الكائن البشري الشبيهة بعيون الخنزير في صغرها ، وشكلك يذكرني بعيون عصافير الليل في كمال حدقاتها الدائرية ، في حين أن الانسان قد بالغ في الاعتقاد بجماله عبر كل العصور . وعلى الارجح فان هذه المبالغة بجماله ليست سوى حبه لذاته . وهو ليس جميلًا بالفعل ، ويشك في هذا الجمال الذي يدعيه . ولولا أهمية هذا الشعور ، لماذا ينظر الى شبيهه بكل احتقار شديد ؟ .

إنني أحييك أيها الأوقيانوس الشيخ .

أيها الأوقيانوس الشيخ إنك رمز الهوية تقيس ذاتك دون سواها . انك لا تتغير بأية طريقة ، واذا كانت أمواجك غاضبة في مكان بعيد ، أو في نواحي أخرى من عرض الماء فهي ، مع ذلك ، في سكون تام .

إنك لست كالانسان الذي يتوقف فجأة لبشاهد خصام كلبين ، ولكنه لا يتوقف لحظة واحدة عندما تعبر من أمامه جنازة ميت . إنه كائن عجيب يكون في الصباح على درجة من الأمتياز والرخاء ، وفي المساء تحل به التعاسة . وهو الذي يبكي الآن وفي الغد .

إنني أحييك أيها الأوقيانوس الشيخ .

. . . أيها الأوقيانوس الشيخ ، أيها العازب الكبير ، إنك تتباهى بمستوى جلالك الفطري عندما تجتاز الوحدة المهيبة لأملاكِكَ المحصَّنة ، وان هذه المدائح التي أقدمها اليك متارجحةً بتلذذُ بين الشذى الطيب لرصانتك الجليلة ، والجوهرة الأكثر عظمة بين الجواهر التي أنعمت بها عليك السلطةُ الأميرة .

إنك تمتد وسط غموض أسود ، بأمواجك الفريدة والشعور الهادىء لقوتك الخالدة ،

وهي كلها تتتابع متوازية فوق المساحة السامية لهذا الغموض . . إن العصفور العابر يلقي بنفسه فوق أمواجك بثقة عالية ، ويطلق عنانه لتموجاتها ، ممتلئاً برعاية شامخة ، وعندما يسترجع بجناحيه قوته المعهودة يتابع تحليقه الفضائي . أيها الاوقيانوس الشيخ إنيّ أرغب في أن يستمد الجلال البشري جلاله من انعكاس جلالك ، وإن هذا التمني الصادق لرائعٌ من أجلك .

إن أخلاقك العظيمة صورة للانهاية بالغة التأثير كتأمل الفيلسوف ، وكحب العصفور الأزلي ، وكتأملات الشاعر . أنت الأكثر جمالاً من الدجى . أجبني أيها الأوقيانوس الشيخ ، هل تريد أن تصبح أخي ؟ . هيا تحرك بعنف ، واذا أردت أن أقارنك بثار الرب ، أخرج أظافرك القاتمة وافتح طريقاً في قاعك الخالص . . وَلَهذا أمرٌ جيد أيها الأوقيانوس الشنيع . . إن جلالة الانسان مستعارة ، وهو لن يفرض علي أي شيء أما أنت فبلى ، وبخاصة ، آه ، عندما تتقدم عالي الرأس ، مربعاً ، تحيط بك طياتك الملتوية مثل ورقة مغناطيسية متوحشة ، وتدحرج أمواجك الواحدة تلو الاخرى بوعي تام ، وتدفع بصدرك أعماقاً شديدة وهي ترزح تحت ندم قاتل لا أستطيع اكتشافه ، وهذا الهدير السرمدي الأصم الذي يخشاه البشر ، وذلك حتى في اللحظات التي يتأملونك فيها بأمان مرتجفين عند الشاطيء . ولأجل هذه العظمة فإنه لا يحق لي أن أضاهيك ، أنا الذي كنت أعطيك كل حبي أمام حضورك المتعالي (ولا أحد يعرف مقدار الحب الذي يحتوي عليه توقي للجمال) . أيها الأوقيانوس إذا لم تجعلني أشعر بألم تجاه أمثالي الذين يشكلون مع حضورك أكبر مفارقة مهزوزة ، وتناقضاً هزلياً لم نشهده أبداً في مجال الخلق ، واذا لم تلبِّ لي هذا الطلب فانني سأكرهك ولن أحبك . ثم لماذا أعود اليك للمرة الألف متجهاً نحو يديك اللتين تنفتحان لاحتضاني ، وتهدهدان جبيني اللاهب الذي يفقد حُمّاه بلمسهما الطيب ؟ انني لا أعرف مصيرك المختفي ، وكل ما يهمك يهمني إذاً ، فهل انت منتجع لامير الظلمات . . . قل لي ذلك . . قل لي ذلك أيها الاوقيانوس (قل لي دون غيري حتى لأ أحزن كالذين لم يعرفوا الا الأوهام) . واذا كان صفير الشيطان يخلق العواصف التي تهز أمواجك المالحة الى قمم الغيوم ، اذن عليك أن تخبرني بذلك حتى أكون مبتهجاً بمعرفة الجحيم قرب الانسان . انني أرغب أن يكون هذا المقطع آخر ابتهالاتي ، وأحييك مرة أخرى ، ثم وداعاً أيها الأوقيانوس الشيخ ذو الامواج الجندلية .

إن عيني ابتلّتا بالدموع الضائعة ، وتلاشت مني قوة المتابعة لانني احسست بلحظة العودة إلى عالم البشر ، الملتبس بمظهر التوحش ، لكن ، هيا ، لنقمْ بنشاط أعظم وننجزْ مصيرنا على هذه الارض بمشاعر الواجب . انني أحييك أيها الأوقيانوس الشيخ .

النشيد الثاني

أيتها الرياضيات القاسية ، انني لم أَنْسَك قط منذ أن كانت دروسك العبقرية الالذ

مذاقاً من العسل ، وهي تتسلل الى قلبي كموجة رطبة ، وكنت أتطلع بالفطرة ، من زمن المهد ، لكي أشرب من ينبوعك الاكثر قدماً من الشمس . وها أنني ما زلت أدوس بقدمي حوش معبدك المقدس ، أنا الأشد إخلاصاً من بين المتعلمين . وقد كان هناك هامش ما في عقلي لم أعرف مصدره بالضبط : إنه شيء سميك مثل الدخان ، وها أنني توصلت الى عبور الدرجات المؤدية الى مذبحك .

أيتها الرياضيات ، لقد فتكت بهذا الشراع المظلم مثلما تبعثر الريح المربعات المنسقة ، ثم وضعت مكانه زمهريراً قارساً ، وانتباهاً ، مستهلكاً ، ونطقاً حتمياً . وبفضل حليبك المغذي نما عقلي بسرعة فائقة ، ثم اتخذ أبعاداً عجيبة في قلب هذا الوضوح المشع الذي تفعلينه الآن باعجاب مدهش .

أيتها الحسابيات ، يا علم الجبر وفن المسح ، أيها الثالوث المقدس والمثلث المضيء ، إنَّ مَنْ لم يتقنكم فهو أحمق بالضرورة ، يستحقِ أقسى العذابات ، ذلك لأن في أعماقه استهانة عمياء كامنة في استهتاره الجاهل . لكن الذي يتقنك أيتها الرياضيات ، ويتذوقك فذلك لا يريد أي شيء من متاع الارض ، بل يرضى بابتهالاتك السحرية ، وعندما يكون محمولاً على أجنحتك المظلمة ، تَشدّه الرغبة للصعود ، فيحلق بخفة طليقة مكوّناً مروحة صاعدة نحو السماوات الدائرية .

فالأرض لا تريه سوى أوهام وأشباح اخلاقية ، لكن أنت ، أيتها الرياضيات المختصرة بتسلسل احتمالاتك القاسية ، ومثابرة قوانينك الحديدية ، تعكسين في العيون المنبهرة بريقاً قوياً للحقيقة العليا ، حيث نلاحظ آثارها في نظام العالم . وهذا النظام الذي يحيط بك ممثّلٌ بالتنظيم الدقيق للمربعِ صديقِ فيثاغورس .

آهِ . أيتها الربة المضارعة ، انني لم أهجرك ، ومنذ ذلك الوقت أظن ان مشاريع حية ، ولطافات ، قد رسمت على صفحات قلبي ، كما لو أنها حفرت على المرمر . ولم تمسح خطوطها الشكلية من عقلي المستنير بسهولة مثلما يمسح الفجر ظلال الظلام . ومنذ ذلك الوقت عاينت ثورات كوكبنا ، وزلازل الارض والبراكين بحممها الملتهبة ، وعاينت الرياح الصحراوية وغرقى العواصف كلها (. . . . . .) ورأيت مذ ذاك أجيالاً بشرية كانت ترفع عيونها ، وأجنحتها ، الى الفضاء مثل الحشرة الطيارة التي تودع ، منتشيةً ، تحليقها الاخير ، وتنتهي الى الموت منحنية الرأس قبيل سقوط الشمس . آه . أيتها الرياضيات الشريفة هل تستطيعين بليونتك السرمدية أن تواسي أيامي الباقية في ظل الكائن البشري ، وظلم الأعظم الكليِّ ؟ .



كنت أبحث عن روح تشبهني فلم أعثر عليها بعد ، بحثت عنها في كل جهات الأرض لكن جهودي ذهبت سدى . لذلك ، من الآن فصاعداً لن أستطيع البقاء وحيداً إذلا

بد من وجود كائن يصادق على عاداتي ، وتكون أفكاره شبيهة بأفكاري . كان ذلك في الصباح ، عندما أشرقت الشمس رائعة الضوء ، فوقف أمامي شاب زين المعبر بالازهار في حضوره . اتجه نحوي ثم مد إلي يده مسلّماً : (اني جئت اليك أنت الذي كنت تبحث عني ، ولأجل هذا اللقاء دعنا نعمد هذا اليوم السعيد .) وكان جوابي : (أغرب عن وجهي ، انني لم أطلب مجيئك ، ولست بحاجة لصداقتك .)

وكان ذلك في المساء أيضاً عندما بدأ الليل ينشر ظلامه على الوجود : ظهرت أمامي امرأة ، وللتو بسطت علي سحرها المهلّل ، ورمتني بنظرات رحيمة . لكنها لم تقدر على مخاطبتي . عندئذ بادرتها بالكلام : (اقتربي مني حتى أستطيع النظر بوضوح الى تقاسيم وجهك ، لان ضوء هذه النجوم ضئيل) .

دهستُ على العشب بخطوات متواضعة ، اتجهت نحوي مطأطأة الرأس ، وما أن أبصرتها صرخت : (اني أرى الجمال والعدالة قد أحدثا مقاماً في قلبك) ، لذلك فاننا لا نستطيع العيش سوياً . أنت الآن ستعشقين جمالي الذي أغوى الكثيرات ، ولسوف تندمين ، عاجلًا أم آجلًا ، على حبك لي ، لأنك لا تدركين شأن روحي . إذن لأكن لك مخلصاً أبداً . أعني أن التي تعطيني نفسها بمقدار الهجر والثقة ، وبمقدار الثقة والهجر ، تلك هي التي أعطيها نفسي . أيتها المرأة انتبهي جيداً لهذه العبارة : (ان الذئاب والحملان لا تتبادل النظرات بعيون رقيقة .) والآن ماذا يتوجب علي أن أفعل ؛ أنا الذي كنت قد أهملت كل جمال فائق للبشر بكراهية شديدة ؟ ان ما يتوجب عليّ لم أستطع البوح به ، ولم أصبح متعوداً بعدُ على إعادة الاعتبار الصارم الى ظواهر ذهني المرتبطة بالطرائق الفلسفية .



جلست فوق صخرة قريبة من البحر ، وكانت سفينة قد أطلقت كل أشرعتها محاولة الابتعاد عن المكان ، و من الآفاق ظهرت نقطة لامرئية ، وبدأت تقترب شيئاً فشيئاً . أعلنت العاصفة هجوماً وداهم السواد السماء ، وصار ظلامها شبيهاً بدمامة قلب الانسان . وكانت هذه البارجة من طراز حزبي ، ألقت بالمراسي حتى لا تدفع بها العاصفة الى الشاطيء . وكانت الريح تولول من الجهات الأربع وقد حولت الاشرعة الى نسالات . دمدمت طلقات الرعد من خلف البروق ، ولكن صوته لم يستطع أن يخمد أصوات الركاب المنبعثة من فوق ظهر السفينة . . . وأمام هذا الخطر المحدق أطلقت السفينة طلقات الاستغاثة وهي تغرق ، بعظمة ، رويداً رويداً .

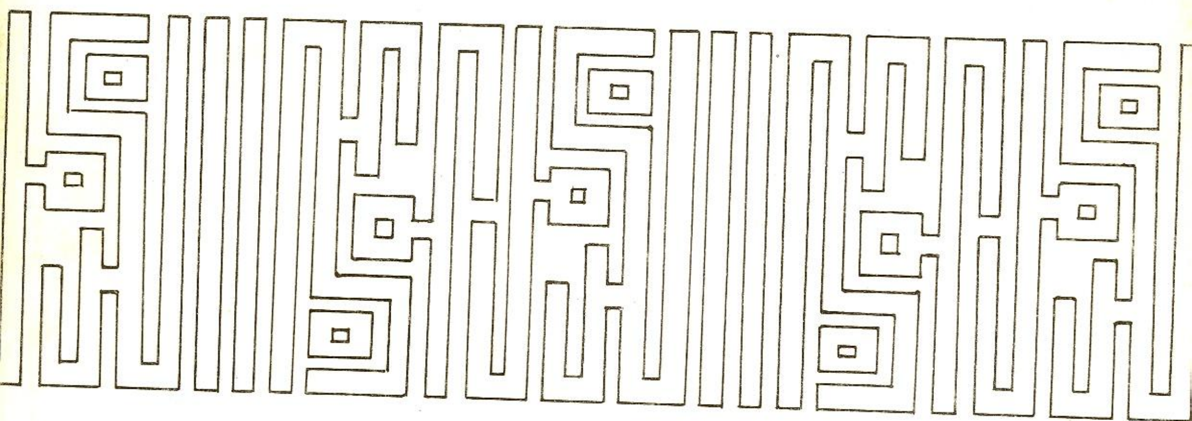
النشيد الثالث

مرت المجنونة راقصةً وهي تتذكر بصعوبة شيئاً ما ، والأطفال من خلفها يرشقونها

بالحجارة كما أنها لو كانت مثل عصفور . ثم تدور عصا بين يديها محاولة إخافتهم بحركاتها ، وأخيراً أخذت طريقها . . . ها هي أرجل رتيلاء كبيرة تتحرك فوق رقبتها ، وكان ذلك شعر رأسها المنفوش . لم يعد وجهها يشبه وجوه البشر ، وهي من حين لآخر تطلق ضحكات كضبع القبور . . كان فستانها مثقوباً حتى ساقيها النحيلتين ، وتنقل خطواتها أمام النافذة مندفعة بيفاعتها مثل ورقة حور . وإنها ترى كل ذلك من خلال ضباب ذكاءٍ محطّم . لقد ضيعت أناقتها وجمالها البدائي . . آه . إذا كان البشر سعداء على هذه الأرض ، فإن هذا الشعور يستوجب الدهشة والإنفعال .

. . . وكان الأطفال من خلفها يرشقونها بالحجارة كما لو أنها كانت مثل عصفور .

تقديم وترجمة صالح العياري



Al karmel
(12) 1984